Cette exposition a été organisée par la Réunion des musées nationaux/Musée du Louvre et la Bibliothèque nationale.

Sa présentation a été conçue et réalisée par Xavier Rémond, architecte, en liaison avec le service des travaux muséographiques du musée du Louvre, sous la direction de Christophe Clément et avec le concours des équipes techniques et des ateliers du musée du Louvre.

B11431

Couverture :
« Ivoire Barberini » : empereur triomphant ; détail.
Constantinople, 1re moitié du VIe siècle.
Paris, musée du Louvre,
département des Objets d'art.

ISBN : 2-7118-2606-6

© Éditions de la Réunion des musées nationaux
Paris, 1992
49, rue Étienne Marcel, 75001 Paris

Commissariat

Jannic DURAND
Conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre
Commissaire général

Irène AGHION
Conservateur au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale

Danielle GABORIT-CHOPIN
Conservateur général au département des Objets d'art du musée du Louvre

Marie-Odile GERMAIN
Conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale

Marielle MARTINIANI-REBER
Conservateur au musée d'Art et d'Histoire de Genève

Cécile MORRISSON
Directeur de Recherche au C.N.R.S.

Que toutes les personnes qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude, ainsi que toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections suivantes :

Aiguilhe, Trésor de l'église Saint-Michel
Aix-en-Provence, Musée Granet
Arles, Musée lapidaire d'Art chrétien
Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire
Avignon, Musée du Petit Palais
Beaulieu-sur-Dordogne, Trésor de l'abbatiale Saint-Pierre
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Cambrai, Trésor de la cathédrale
Chambéry, Trésor de la cathédrale
Charroux, Trésor de l'ancienne abbaye
Chelles, Trésor de l'église paroissiale
Conques, Trésor de l'abbaye
Dijon, Musée des Beaux-Arts
Faremoutiers, Église paroissiale
Grenoble, Musée dauphinois
Le Monastier-sur-Gazeilles, Trésor de l'abbatiale
Lille, Musée des Beaux-Arts
Loches, Trésor de la collégiale Saint-Ours
Longpré-les-Corps-Saints, Trésor de l'église
Lons-le-Saunier, Musée municipal
Lyon, Musée des Beaux-Arts
Musée historique des tissus
Trésor de la cathédrale Saint-Jean
Meaux, Musée Bossuet
Nancy, Musée historique lorrain
Narbonne, Archives municipales
Orléans, Trésor de la cathédrale
Paris, Archives nationales
Bibliothèque nationale,
• Cabinet des Médailles, des monnaies et des sceaux
• Département des Manuscrits
Bibliothèque Sainte-Geneviève
Musée des Arts décoratifs
Musée du Louvre,
• Département des Antiquités égyptiennes
• Département des Antiquités orientales
• Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
• Département des Arts graphiques
• Département des Objets d'art
• Département des Peintures
• Département des Sculptures
Musée du Petit Palais
Musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny
Trésor de Notre-Dame
Poitiers, Bibliothèque municipale
Reims, Musée Saint-Remi
Rouen, Musée départemental des Antiquités
Saint-Calais, Église paroissiale
Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales
Saulieu, Trésor de l'église Saint-Andoche et Mairie
Sens, Trésor de la cathédrale
Bibliothèque municipale
Troyes, Trésor de la cathédrale

Remerciements

Il m'est particulièrement agréable d'exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition et de son catalogue, tout d'abord à M. Michel LACLOTTE, directeur du musée du Louvre, qui a constamment soutenu ce projet de sa bienveillance et de sa confiance, à M. Emmanuel LE ROY LADURIE, administrateur général de la Bibliothèque nationale qui a bien voulu associer l'institution qu'il dirige à cette manifestation, à M. Christian DUPAVILLON, directeur du Patrimoine, qui a accepté le prêt exceptionnel de nombre d'œuvres placées sous sa responsabilité, à M. Jacques SALLOIS, directeur des Musées de France, à M. Jean FAVIER, directeur des Archives nationales, à Mlle Irène BIZOT, administrateur de la Réunion des musées nationaux, pour son soutien indéfectible à ce projet et à sa réalisation.

Il faut aussi souligner l'appui décisif qu'ont apporté Mme Florence CALLU, conservateur général chargé du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, et M. Michel AMANDRY, conservateur en chef du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, qui ont vivement encouragé cette entreprise et ont consenti des prêts aussi nombreux qu'insignes, sans oublier M. Daniel ALCOUFFE, conservateur général, chargé du département des Objets d'art, dont l'amitié et le soutien ne m'ont jamais fait défaut.
Je dois également remercier de la générosité de leurs prêts Mgr le cardinal archevêque de Paris, Mgr le doyen du chapitre de Notre-Dame, Mgr l'évêque de Cambrai, Mgr l'évêque de Chambéry, Mgr l'évêque d'Orléans, Mgr A. MARSAT; les chanoines J. LEVISTE, P. PEIGNAULT; les R.P. BARANGER, BEST, M. BOUNINGUE, CURTELIN, M. GUYARD, GRIVEL, Y.-B. HABLIZID, L. LEMEUR, P.R. MARTIN, J.-Ph. MOUFLARD, M. NANTAS, J. PERRIN, A. PLAZE, frère RENAUD, la communauté des Prémontrés de Conques; le président de la Chambre de Commerce de Lyon, le président de la Société archéologique lorraine, le président du Conseil général de Seine-Maritime, le baron de Cassagne, Mmes et MM. les maires d'Aiguilhe, Arles, Auxerre, Avignon, Beaulieu-sur-Dordogne, Besançon, Cambrai, Chambéry, Charroux, Chelles, Conques, Dijon, Grenoble, Farmoutiers, Le Monastier-sur-Gazeille, Lille, Loches, Longpré-les-Corps-Saints, Lons-le-Saunier, Lyon, Nancy, Narbonne, Orléans, Poitiers, Reims, Rouen, Saint-Calais, Saulieu, Sens; M. l'intendant de Notre-Dame; les responsables des musées et bibliothèques publiques : Mmes et MM. P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, G. BOISARD, M. BOURGEOIS-LECHARRETIER, Y. BOTLAN, M. BOUXIN, A. BREJON DE LAVERGNÉE, Th. BUROLLET, A. CAUBET, J.-L. HELLOIN DE CÉNIVAL, J.-M. COMPTE, D. COXHALL, M. DEGRAVE, M. DURAND, Ph. DUREY, A. DUVAL, A. ERLANDE-BRANDENBURG, J. FAVIER, M. FONTES, J.-R. GABORIT, D. GIRAUDY, Bl.GRINBAUM, J. GUIBAL, E. MOENCH-SCHERER, A. HALLÉ, J.-P. MOHEN, J.-D. PARISET, A. PASQUIER, Ph. PÉRIN, J. PERRIN, M. PINETTE, P. ROSENBERG, J.-M. ROUQUETTE, Fr. ROZE, L. SAULNIER-PERNUIT, P.-H. VIALA, Fr. VIATTE, Fr. ZEHNACKER; les inspecteurs généraux, inspecteurs des Monuments Historiques et architectes en chef des Monuments historiques : Mmes et MM. C. DI MATTEO, C. DE MAUPEOU, Chr. PRÉVOST-MARCILHACY, Cl. D'ANTHENAISE, J.-L. AURAT, J.-P. BLIN, Ph. BONNET, B. BROCHARD, M. CAILLE, J. ESTERLE, H. JACOMET, J. KAGAN, D. LAVALLE, Fr. MACÉ DE LÉPINAY, I. PALLOT-FROSSARD, C. PIEL, O. POISSON, M. POLONOWSKI, D. REPELLIN, Br. SAUNIER, M.-A. SIRE, A. TILLIER; ainsi que Mmes et MM. les Conservateurs des Antiquités et objets d'art : M. DALZOTTO, Cl. DELMAS, B. DU CHAZAUD, B. FUSIER, J. GUILBAULT, P.-M. PONTROUÉ, Ph. ROSSET, F. VIALLET. Leur concours nous a été précieux et leur rôle souvent déterminant.

Cette exposition n'aurait jamais vu le jour sans les personnes qui ont bien voulu dès l'origine, s'associer au commissariat : Irène AGHION, conservateur au Cabinet des Médailles, dont l'inlassable disponibilité et les recherches sont à l'origine de nombre de redécouvertes, Danielle GABORIT-CHOPIN, conservateur général au département des Objets d'art, qui seule sait combien je lui suis redevable, Marie-Odile GERMAIN, conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, Cécile MORRISON, directeur de Recherche au C.N.R.S., Marielle MARTINIANI-REBER, conservateur au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, qui ont accueilli ce projet et y ont participé avec enthousiasme. André GUILLOU, directeur de recherche à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales et Robert-Henri BAUTIER, membre de l'Institut, Marie-Pierre LAFFITTE, Mathilde AVISSEAU, conservateurs à la Bibliothèque nationale, Catherine METZGER et François BARATTE, conservateurs en chef au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, B. BAVANT, D. BÉNAZET, Y. CARBONNELL-LAMOTHE, J.-Cl. CHEYNET, M.-H. CONGOURDEAU, D. FEISSEL, J.-R. GABORIT, Ph. HOFFMANN, M. KAPLAN, Br. MONDRAIN, M.-H. RUTSCHOWSCAYA, M. RUTCHKOWSKY, J.-P. SODINI, J.-M. SPIESER, Fr. VALLET, Chr. VOGT et M.-L. VOLLENWEIDER ont aussi été étroitement associés à cette exposition tout au long de sa réalisation, et à la rédaction du catalogue. Que tous trouvent ici l'expression de ma plus vive reconnaissance.

Le catalogue et la réalisation de l'exposition doivent encore beaucoup à l'aide amicale, aux conseils et aux recherches de Marie-Christine HELLMANN, Nicolas PETIT et Elisabeth TABURET-DELAHAYE que je tiens à remercier tout particulièrement.

Le catalogue a bénéficié des avis et conseils de nombreux chercheurs et collègues français et étrangers : Mmes et MM. H.-Chr. ACKERMANN, V. ALEMANY-DESSAINT, C. ANDRÉ, I. ANDREESCU-TREADGOLD, Cl. APTEL, M.-P. ARNAUD, G. ASLANOFF, F. AUBERT, M.-Fr. AUBERT, Fr. AVRIL, Fr. BARON, J. BARRELET, M. BERNUS-TAYLOR, Mme BESSAC, M. BIMBENET-PRIVAT, M. BLANC, B. BOEHM, S. BOYD, Fr. BRAEMER, G. BRESC-BAUTIER, Chr. BRIEND, C. BROWN, Y. CANTAREL-BESSON, S. CAUCANAS. A.-N. CHAGNY, Y. CHALARD, M. CHARRITAT, Chr. CONSTANT LE STUM, D. CORDELLIER, M. COUDROT, G. COURTET, D. COUTAGNE, Th. CRÉPIN-LEBLOND, A. CUTLER, G. DAGRON, S. DESCAMPS, M. DHÉNIN, A. DION-TENENBAUM, R. DISTELBERGER, Fr. DUMAS, Cl. DURAND, P. ENNÈS, H.-C. EVANS, L. FLAVIGNY, M. DE FRAMOND, R. FAVREAU, M. FOURET, G. GAETA BERTELÀ, Cl. GAUVARD, Fr. GASNAULT, I. GERVAIS, J. GILLAR, J. GLATTAUER, O. GRABAR, Mlle GRAS, S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, L. HAMELIN, B. HÉROLD-ASCOLI, H. HOURS, J. IRIGOIN, A. JACQUES, V. JEAMMET, G. KIURTZIAN, I. KYSLANOVA, J. LACOUR, Abbé P. LACROIX, Père A. LAMMENS, E. LALOU, E. LATRÉMOLIÈRE, S. LAVEISSIÈRE, D. LECCO, A. LEFÉBURE, J. LEFORT, Chr. LESAGE, Fl. DE LUSSY, G. MABILLE, N. MALAGARDIS, M.-C. MARIE, G. MATHIEU, A. MELKON, C. MONNIER, B. MOREL, E. MOINET, A. NOTTER, V. NOTIN, N. OIKONOMIDES, Mme. PIGANIOL, Fr. PIRENNE-HULIN, Fr. PLANET, H. PORTIGLIA, E. POSSÉMÉ, G. QUINCY,

J.-P. REVERSEAU, D. RICHARD, H. RICHARD, P. SALAMA, M. SARY, H.-J. SCHUBNEL, W. SCHULTEN, A. TILLER, M. TISSIER DE MALLERAIS, D. THIÉBAUT, T. VELMANS, P. VOTOCOPOULOS, J. VEZIN, St. ZWIRN.

Un grand nombre des œuvres présentées à l'exposition ont fait l'objet des soins attentifs et délicats des restaurateurs, Mmes et MM. C. ARGENTON, A. CASCIO, F. D'ALL'AVA, P. DAL PRA, N. DELSAUX, B. GIRAUD-KURTZEMANN, D. LESTOQUOIT, J. LÉVY, M.-E. MEYOHAS, V. MONIER, R. MOREIRA, P. NADALINI, V. PICUR, A. PORTAL, M. PLANTEC, D. DE REYER ; que soient associés à ces remerciements, MM. Y. GUÉNOT, M. TIGRÉAT et J.-Cl. TOULOUSE.

Ma reconnaissance va également à tous ceux qui, à la Direction des musées de France et au musée du Louvre, au département des Objets d'art, à la Bibliothèque nationale, aux Archives nationales, à la direction du Patrimoine et à la Réunion des musées nationaux, ont permis la réalisation de cette exposition, et en particulier Mmes et Mlles D. DUTRUC-ROSSET, M. MILLOT, A. POUDEROUX et P. TURLAIS, dont l'aide constante et le fidèle soutien m'ont été infiniment précieux, ainsi que Mmes et MM. A. ALLAIN-DELAUNAY, D. ARNAUDET, Mme AUGER, M. BECK-COPPOLA, C. BELANGER, M.-Cl. BIANCHINI, D. BIASI, M. BONHEUR, E.-M. CHANUT, Chr. CLÉMENT, M.-Fr. COCHETEUX, U. COLLINET, J. COURTEMANCHE, Fr. DIJOUD, O. DUBOIS, Cl. FILHOS-PETIT, J. GALARD, P.-L. HARDY, Ch. HURÉ, C. KARAGEORGHIS, A. KARDIANOU, A. LACOUR, M. LAMBERT, I. LANGLADE, B. LANNE, A. LAUTRAITE, N. MALAGARDIS, A. MASSACRIER, A. DE MARGERIE, Chr. MONIN, P. MOUNIER, M. NÉE, F. NÉGUIRAL, P. NÉRAUD, G. PINAULT, B. PLOYARD, X. RÉMOND, C. ROY, G. SPINDLER, B. TAILLEZ, K. ULEMEK-PAUNAC, M. VILLEGER, S. DE VOMÉCOURT, N. VOLLE ainsi que tous les ateliers du Louvre.

Introduction

Le 29 mai 1453 l'armée turque de Mehmet II le Conquérant s'empare de Constantinople : l'Empire millénaire de Byzance a cessé de vivre et Constantinople, la nouvelle Rome inaugurée par Constantin le 11 mai 330, devient Istanbul, la capitale de l'Empire ottoman.

L'or, la pourpre et la gloire de Byzance qui avaient fait rêver l'Occident médiéval sont encore présents aujourd'hui dans notre imagination. Ils s'accompagnent du souvenir historique, ranimé par Edward Gibbon et Voltaire au XVIII[e] siècle, des intrigues de palais et de gynécée, des assassinats, des querelles religieuses, des discussions interminables sur le sexe des anges, signes troubles d'une civilisation tiraillée entre Orient et Occident, où le siècle des Lumières ne vit guère que décadence et fanatisme. Pourtant l'éclat des mosaïques de Justinien et Théodora à Saint-Vital de Ravenne, la grandeur de Sainte-Sophie de Constantinople, ou le charme des petites églises grecques aux murs couverts d'icônes, sont encore suffisamment perceptibles aujourd'hui pour que quelques aspects de la splendeur de l'art byzantin comme l'architecture, la mosaïque, les fresques ou la peinture des icônes soient assez bien connus du public. En revanche, les arts somptuaires de Byzance, qui contribuèrent peut-être encore davantage à sa gloire universelle, nous sont moins familiers. Il est vrai que les expositions d'art byzantin sont rares : à Paris, les deux dernières remontent à 1931 et 1958. La première cependant, faisant largement appel aux collections étrangères, n'avait pas sollicité toute les richesses des collections françaises. Quant à la seconde, organisée par la Bibliothèque nationale, elle présentait surtout les plus beaux manuscrits grecs de France, célèbres depuis le XVIII[e] siècle, mais bien rarement montrés au grand public. L'accent n'avait toutefois jamais encore été mis sur la diversité, la richesse et l'ancienneté exceptionnelles de l'ensemble des collections françaises, non seulement celles du Musée du Louvre, du Cabinet des Médailles et du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, mais aussi celles des trésors des églises de France, des musées des régions, voire des dépôts d'archives.

En effet, des œuvres byzantines sont parfois connues sur notre territoire depuis bien des siècles. Dès le VI[e] siècle, Grégoire de Tours, l'historien des Francs, relate l'envoi à Clovis des insignes consulaires par l'empereur Anastase, et décrit l'orgueil du roi Chilpéric qui reçut de Tibère II des objets précieux et des médailles d'or où figuraient, au droit, l'image de l'empereur et, au revers, le *basileus* sur un quadrige ; avec le poète Venance Fortunat, son contemporain, il célèbre la précieuse relique de la Vraie Croix, offerte par Justin II à la reine Radegonde pour les moniales de Poitiers : cette relique ne s'est pas conservée mais sa vénération persiste, appliquée aujourd'hui à un reliquaire byzantin plus tardif (n° 241). L'« Ivoire Barberini », le plus magnifique symbole, sans doute, de la théocratie byzantine, était déjà présent en Gaule au VII[e] siècle, puisqu'il porte au revers une liste des

rois et de hauts personnages du royaume d'Austrasie écrite à cette époque dans le sud-est de la France, peut-être en Provence (nº 20). Quelques-uns des luxueux diptyques d'ivoire, que les consuls de Constantinople expédiaient pour commémorer leur nomination, sont probablement venus à une date aussi ancienne; certains en effet furent détournés à un usage liturgique au cours du Moyen Age, tels ceux de Bourges ou d'Autun (nºs 15, 17 et 19).

Des soies orientales enveloppèrent aussi très tôt les précieux restes des saints, comme à Chelles ou à Sens (nºs 101-104). Le casque du musée de Grenoble (nº 74), retrouvé sur le site de la bataille de Vézeronce (524), atteste pour sa part la diffusion jusqu'en Gaule des armes avec lesquelles Byzance assurait sa puissance militaire. De plus modestes témoignages subsistent également des temps mérovingiens, telles les ampoules de terre cuite rapportées de lointains pèlerinages dans les sanctuaires d'Orient, dont quelques exemplaires ont été retrouvés en fouilles, notamment à Paris (cf. nº 106).

Les contacts avec Byzance s'intensifièrent dès la fin du VIIIe siècle. Douze ambassades solennelles furent envoyées de Constantinople aux souverains carolingiens entre 755 et 842, au rythme des ententes ou des rivalités entre l'Empire de Charlemagne et celui du *basileus*; des cadeaux impériaux, des tissus de pourpre et de soie les accompagnaient. C'est au cours de l'une d'elles, à Compiègne, en 827, que le manuscrit grec des œuvres de Denis l'Aréopagite fut envoyé par Michel II le Bègue à Louis le Pieux (nº 126). Immédiatement déposé à l'abbaye de Saint-Denis-en-France, il servit à nourrir la confusion savamment entretenue entre l'assez obscur martyr de Montmartre, dont le monastère abritait les reliques, et le glorieux disciple athénien de saint Paul. L'abbaye de Saint-Denis se flatta dès lors, et pour près de mille ans, de cultiver un certain hellénisme, célébrant même des messes de rite grec. Les bibliothèques des grands monastères comme Corbie ou Saint-Riquier, conservaient aussi à cette époque quelques ouvrages grecs, qui témoignent en tout cas d'un intérêt, évident bien que superficiel, pour tout ce qui touchait au grand Empire d'Orient. C'est encore de Saint-Denis que provient la vénérable lettre sur papyrus (nº 125) expédiée probablement par l'empereur Théophile à Louis le Pieux, unique document original conservé de l'intense activité diplomatique de Constantinople au IXe siècle.

Aux Xe et XIe siècles les œuvres byzantines continuèrent à parvenir en Occident où elles furent aussitôt recueillies avec un soin jaloux. Les relations privilégiées des empereurs Ottoniens avec ceux de Byzance autour de l'An Mille sont bien connues (nºs 160 et 207); mais la France eut aussi sa part de chefs-d'œuvre comme la plaque d'ivoire avec la Vierge à l'Enfant, œuvre constantinopolitaine de la fin du Xe siècle, montée sur une reliure d'or à l'abbaye de Poussay (Vosges) au début du XIe siècle (nº 161). C'est une soie byzantine qui fut choisie pour envelopper les reliques de sainte Foy à l'intérieur de la célèbre Majesté de Conques (nº 280). De même, à Auxerre, un somptueux tissu aux aigles (nº 285) servit de suaire à saint Germain, comme à Reims un samit de soie rouge (nº 283) devint le linceul de saint Remi. Ces tissus furent certes soustraits aux regards des hommes par leur destination, mais l'on sait qu'une tenture ornée de lions passants, issue d'un atelier impérial de Constantinople et qui portait une inscription grecque au nom de Léon VI (886-912), était visible au début du Xe siècle à la cathédrale d'Auxerre sous l'épiscopat de l'évêque Gaudry (918-933).

Les premières croisades, à partir de 1095 et au XIIe siècle, entraînèrent chevaliers et pèlerins sur les routes de l'Orient et de la Terre Sainte; ceux-ci traversèrent les territoires de l'Empire byzantin et passèrent jusque sous les murs même de Constantinople. Ils cherchèrent à se procurer des trésors de reliques : celles qu'ils obtinrent étaient le plus souvent contenues dans de précieux petits reliquaires; l'*encolpion* d'or de Charroux (nº 231), la croix reliquaire d'argent niellé d'Aiguilhe (nº 229) ou l'énigmatique « lanterne » de Beaulieu-sur-Dordogne (nº 233) furent probablement rapportés alors en France.

La prise de Jérusalem par les Turcs seldjoukides, en 1187, légitima l'entreprise de la Quatrième Croisade. Mais celle-ci, habilement détournée de son but par les Vénitiens, finit par se lancer à l'assaut de Constantinople qui fut prise le 13 avril 1204. Le pillage systématique de la ville fut l'occasion d'un formidable afflux en Occident d'œuvres arrachées aux palais et aux églises de la capitale. Si Venise s'attribua alors, au sens propre, la part du lion, les richesses de la capitale, vases et reliquaires, coffrets, comme celui d'ivoire pourpré de Troyes (nº 168), camées, comme probablement celui de saint Nicolas à Lyon (nº 187), furent aussi en grand nombre attribués en partage aux chevaliers et prélats français de la croisade. Ceux-ci étaient surtout originaires du nord de la France et de la Champagne : Lille, Valenciennes, Corbie, Beauvais (nº 216), Laon, Saint-Quentin, Amiens (nº 240), Longpré (nº 236), Abbeville, Troyes, Châlons-sur-Marne (cf. nº 250), Langres, Clairvaux... reçurent alors des objets rapportés de Constantinople, auréolés de cette prestigieuse origine, de la sainteté des reliques qu'ils abritaient et de la gloire des chevaliers vainqueurs; ces derniers souvent se justifièrent de leurs rapines sous couleur de piété et les confièrent bientôt aux églises de leur patrie d'origine, comme Robert de Clari qui déposa à Corbie, en 1213, cinquante-quatre reliques dérobées au palais impérial du Boucoléon, ou Walon de Sarton qui avait dissimulé sous ses aisselles, notamment, l'insigne relique du chef de saint Jean-Baptiste qui subsiste encore aujourd'hui à Amiens (nº 240).

Quelques-uns de ces objets ont survécu sur place jusqu'à nos jours. Ils illustrent, comme ceux encore abrités au trésor de Saint-Marc de Venise et dans d'autres trésors occidentaux, un véritable paradoxe : les croisés de 1204 qui pillèrent Constantinople ont finalement permis la sauvegarde des œuvres précieuses qu'ils emportèrent, puisqu'elles échappèrent ainsi aux destructions ultérieures dues aux Grecs eux-mêmes à court d'argent ou, plus tard, aux Turcs. Des pans entiers de l'art byzantin ne nous sont plus en effet connus aujourd'hui qu'à travers le fruit de leurs rapines.

L'Empire latin établi à Constantinople par les croisés dura un demi-siècle (1204-1261); l'exode des trésors de Byzance continua pendant tout ce temps. L'exemple le plus célèbre et le plus prestigieux est celui des reliques du Christ que saint Louis racheta aux empereurs latins; la Couronne d'épines, la Vraie Croix et les reliques majeures de la Passion, enfermées dans de luxueux reliquaires (nº 248), orgueil jusque-là de Constantinople, devinrent celui de la Sainte-Chapelle de Paris, châsse monumentale construite tout exprès pour les abriter.

Cependant les objets byzantins parvenus alors en Occident n'entrèrent probablement pas tous dans les trésors d'églises. Les princes français des XIIIe, XIVe et XVe siècles, autant que les inventaires de leurs fastueuses collections nous permettent d'en juger, ne négligeaient pas les œuvres « grecques », manuscrits, orfèvrerie, ivoires, camées (nºs 302 et 304) et reliquaires (nº 250). Les inventaires des papes d'Avignon, ceux du duc de Berry, signalent aussi des icônes peintes. L'arrivée à Montreuil-en-Thiérache, en 1249, de la Sainte-Face de Laon (nº 365) et l'installation à la cathédrale de Cambrai, en 1451, de Notre-Dame-de-Grâce (nº 369), icônes « à la manière grecque » envoyées de Rome, furent célébrées comme des événements.

Après la chute de Constantinople en 1453, la Renaissance ajouta parfois un intérêt scientifique (concentré il est vrai surtout sur les manuscrits et les inscriptions) à la vénération pieuse ou à l'admiration séculaire. Si beaucoup d'humaniste grecs se réfugièrent en Italie, certains d'entre eux vinrent jusqu'en France, comme Janus Lascaris qui passa du service des Médicis à celui des rois de France, et à qui appartint, notamment, le célèbre « Platon de Paris » (nº 257). Charles VII et ses successeurs surent rechercher jusqu'en Italie les manuscrits précieux (nº 275) et, en 1599, quatre cents manuscrits grecs de la bibliothèque personnelle de Catherine de Médicis entrèrent dans la bibliothèque du roi. Aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, les ambassadeurs auprès de la Sublime Porte comme Hurault de

Boistaillé (nº 261), des voyageurs ou de véritables rabatteurs stipendiés, comme le père Besnier et le sieur Marcel (nº 272), l'abbé Sevin ou le père Athanase écumèrent l'Empire ottoman et les monastères grecs pour le compte du roi (nos 127, 355) ou de grands amateurs comme Colbert (nos 269, 348), Séguier (nº 271) ou Mazarin (nº 262). Le cabinet du roi, parallèlement, s'enrichissait, souvent par les mêmes biais, de monnaies d'or ou d'argent des souverains byzantins (nº 113) ou d'objets aussi exceptionnels que le feuillet de diptyque de Magnus (nº 16). Le véritable renouveau des études grecques, amorcé au début du XVIIe siècle avec l'infatigable curiosité de Claude-Nicolas de Peiresc (nos 20, 34 et 187), se développa aux XVIIe et XVIIIe siècles, avec, notamment, Charles Du Cange, qui reproduisit par la gravure des œuvres grecques conservées en France (nos 148 et 333) dans son *Glossarium,* en 1678, ou dom Bernard de Montfaucon, dont la fondamentale *Palaeographia graeca* fut publiée en 1708, et la *Bibliotheca Coisliniana,* en 1715.

La Révolution française entraîna certes des destructions, trésors d'églises pillés ou envoyés à la fonte, mais sut néanmoins préserver quelques œuvres byzantines, jugées dignes d'être conservées pour leur intérêt historique, pour leur beauté ou même en raison seulement de leurs inscriptions grecques, en les faisant entrer dans les collections nationales. Parmi d'autres objets, des œuvres majeures de l'art byzantin furent ainsi prélevées des trésors de la Sainte-Chapelle ou de l'abbaye de Saint-Denis au profit de la Bibliothèque nationale ou du futur Louvre, tels l'étonnant camée en ronde-bosse de Constantin serti dans une monture gothique (nº 33), les deux éléments du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ (nº 248), ou la précieuse icône de lapis-lazuli incrusté d'or (nº 195).

D'autres œuvres médiévales, soustraites aux anciens trésors ecclésiastiques, passèrent en mains privées ou sur le marché de l'art dans la première moitié du XIXe siècle. Parmi celles-ci, des pièces byzantines surent séduire des collectionneurs éclectiques comme Artaud (nº 187) et Révoil (nos 158, 163, 194) à Lyon, Alexandre du Sommerard (nos 21, 166) ou Victor Gay à Paris (nos 227, 244, 281). De grands prélats, comme Mgr de Bonald à Lyon (nº 343) ou Mgr Billiet à Chambéry (nº 174), les recherchèrent pour l'ornement des nouveaux trésors ecclésiastiques qu'ils tentaient de reconstituer. A la fin du XIXe siècle se rencontrent des collectionneurs aux goûts plus spécialisés, tels Wilhelm Froehner et Gustave Schlumberger dont les collections entières furent léguées à l'État en 1925 et 1929. L'un et l'autre furent souvent portés par opportunité vers les petits objets en séries significatives, monnaies, bagues, amulettes, petits bronzes, poids de verre, stéatites et camées, dont quelques-uns figurent ici et sont le produit de trouvailles fortuites ou de fouilles en Turquie, en Asie Mineure, en Italie ou en Grèce; ils ne dédaignèrent pas toutefois des pièces insignes (nº 219). Mais ni les collectionneurs ni, d'ailleurs, les musées français ne parvinrent à acquérir les grands trésors d'orfèvrerie des VIe-VIIe siècles, tels ceux découverts à Chypre et en Syrie autour de 1900, et qui passèrent pourtant pour la plupart sur le marché de l'art parisien; la main de bronze du second et célèbre trésor de Chypre de l'ancienne collection Froehner (nº 67) constitue à cet égard une notable exception.

La plupart des grands amateurs du tournant de ce siècle, comme Victor Martin Le Roy ou la comtesse Martine de Béhague, voulurent posséder quelques chefs-d'œuvre byzantins (nos 237; 24, 64, 195, 324). Même le comte Isaac de Camondo, collectionneur éclairé de peintures impressionnistes, de meubles et objets d'art du XVIIIe siècle français, sut céder au charme étrange et inquiétant de l'admirable tête d'Ariane (nº 6). Beaucoup de ces objets sont, depuis, fort opportunément entrés au Louvre, la plupart par de généreux dons, quelques-uns par achat.

Quel bilan peut-on tirer de cette longue histoire? Les collections françaises d'art byzantin sont particulièrement riches et diverses au point de pouvoir à elles seules prétendre retracer les grandes lignes de l'histoire des arts somptuaires de Byzance; le fait était connu dans le domaine des manuscrits à peintures; il est évident dans celui des ivoires; il est plus inattendu, peut-être, dans d'autres domaines.

Grâce à des dons successifs et aux fouilles, comme celles de l'Armée d'Orient au début du siècle, les collections de céramique du musée de Sèvres et du Louvre suffiraient à évoquer formes et décors; ces deux institutions se partagent en outre un ensemble prestigieux de plaques de revêtement mural ou de décor d'iconostase qui constituent les vestiges les plus spectaculaires de cette technique à Byzance (nos 296 et 297).

Grâce aux trésors de la cathédrale de Sens, de l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre, de Sainte-Foy de Conques, et de beaucoup d'autres, la France dispose d'un grand nombre de tissus de soie byzantins et orientaux, dont les dates s'échelonnent du IVe au XVe siècle. Il était intéressant d'en présenter les exemples les plus significatifs, les plus beaux ou les mieux préservés, comme l' « histoire de Joseph » du trésor de Sens (nº 101), le quadrige de Paris (nº 129), le suaire de Mozac du musée des Tissus de Lyon (nº 132), ou celui de saint Germain d'Auxerre (nº 285), qui ont toujours compté parmi les grands chefs-d'œuvre de l'art byzantin.

En revanche, le nombre et la qualité des sculptures singularisent l'importance des collections françaises, hors des territoires de l'ancien Empire byzantin. Les grands moments de la sculpture byzantine sont évoqués d'abord par les tables « théodosiennes » du IVe siècle aux accents classiques où se glissent parfois des thèmes iconographiques chrétiens (nos 1-3), par une remarquable série de portraits impériaux en ronde-bosse des Ve-VIe siècles, Aelia Flacilla, Théodose II, Ariane (nos 4-6), par les chapiteaux-corbeilles du musée d'Arles et du trésor de la cathédrale de Lyon, contemporains des grandes constructions de Justinien au VIe siècle (nos 7 et 8), puis par des plaques et chapiteaux de marbre des Xe-XIIe siècles (nos 145-147), et, pour l'époque paléologue, par la plaque du Baptême du Christ de Rouen (nº 320), deux chapiteaux (nos 321-322) et un relief antique alors réutilisé (nº 323). Cet ensemble est d'autant plus intéressant qu'il peut être comparé avec des œuvres sculptées sur d'autres matériaux où les artistes de Byzance excellèrent, comme l'ivoire, la stéatite ou les pierres gravées. Les œuvres de glyptique, intailles et camées, sont relativement nombreuses dans les collections du Cabinet des Médailles et du Louvre; elles sont complétées par quelques pièces remarquables conservées en province (nº 187). En les rapprochant des sculptures, on peut apprécier leur qualité mais aussi essayer d'aborder le problème délicat des imitations provinciales ou occidentales.

A la glyptique se rattache une série de vases de sardoine provenant presque tous des collections de Louis XIV, rendus plus surprenants encore par leurs montures occidentales des XVIe et XVIIe siècles; ils illustrent aussi bien la poursuite des plus hautes techniques héritées de l'Antiquité aux VIe-VIIe siècles (nos 42 et 43) que leur renaissance maîtrisée aux Xe-XIe siècles (nos 206-208-215).

L'histoire et l'économie de l'État byzantin, mais aussi l'art du relief, peuvent être retracés par les séries monétaires continues d'or et d'argent, rares monuments de l'art byzantin précisément datés. Le fonds du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, riche de plus de 6000 monnaies, compte parmi les plus importants du monde. Il faut lui ajouter les ensembles numismatiques de nombreux cabinets de province, celui de Lyon notamment; beaucoup d'établissements de province possèdent également des séries ou des exemplaires isolés dont certains, exceptionnellement retrouvés en fouilles, prouvent l'aire d'extension qu'a connue cette forme tangible des trésors de Byzance; on citera, par exemple, les monnaies des musées d'Avignon, Caen, Reims, Saint-Omer, du musée Condé à Chantilly, celles du musée Puig de Perpignan, ou encore celles de bronze retrouvées récemment dans l'épave de Gruisans (Aude), conservées en partie au musée de Narbonne. Le choix judicieux d'une quarantaine d'exemplaires était donc particulièrement délicat.

De la même manière trois documents d'archives proposent à eux seuls un remar-

quable raccourci de l'histoire de la diplomatique byzantine. Le fragment de lettre sur papyrus du Louvre (nº 94), pièce unique issue de la chancellerie constantinopolitaine au Vᵉ siècle, montre, par sa langue latine et son écriture « fossilisée », l'attachement de l'État byzantin naissant à des traditions romaines antiques obsolètes. La lettre, également sur papyrus (nº 125), probablement expédiée par l'empereur Théophile à Louis le Pieux en 839 (?), déjà mentionnée, grecque cette fois par sa langue, revêtue des formes les plus solennelles de l'autorité impériale, manifeste par son simple format la grandeur de l'Empire à la veille du mouvement de renaissance des Xᵉ-XIIᵉ siècles. Enfin le diplôme de 1346 portant la souscription impériale de Jean V (nº 344), conservé aux archives municipales de Narbonne, sur parchemin, symbolise à lui seul l'ampleur des changements survenus sous les Paléologues.

La lecture des inventaires ecclésiastiques dressés avant la Révolution laisse mesurer l'ampleur des pertes en matière d'orfèvrerie, mais il faut tenir compte en outre des pièces exceptionnelles qui avaient traversé cette difficile période grâce à la clairvoyance de la Commission des Arts et qui ont disparu depuis; la monture d'or du grand Camée de la Sainte-Chapelle, où étaient fixés des émaux, et le grand médaillon d'or de Justinien, détruits lors du vol de 1804 (nº 113), en sont, hélas, les plus tristes exemples. Malgré tout, les collections françaises abritent encore un nombre important d'œuvres d'orfèvrerie. Il n'a fallu retenir que quelques exemples parmi les centaines de sceaux, poids, plaques et croix de bronze, bijoux, bracelets et bagues des collections parisiennes et provinciales. En revanche, on devait essayer de réunir la majorité des œuvres d'orfèvrerie les plus belles et les plus remarquables. Le « Bouclier de Scipion » (nº 54), le plat « d'Hercule et le lion » (nº 57) du cabinet des Médailles, le Vase d'Émèse (nº 62), entre autres, illustrent avec magnificence les formes et les décors de l'orfèvrerie civile et religieuse des IVᵉ-VIᵉ siècles. Pour la période médio-byzantine (IXᵉ-XIIᵉ siècle), la bague d'or de Basile le Parakoimomène (nº 219), le reliquaire de la Vraie Croix de l'ancienne collection Martin le Roy (nº 237), le médaillon émaillé de saint Demetrios (nº 239), le reliquaire de la Vraie Croix de Jaucourt (nº 249) ou la plaque du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Louvre (nº 248), attestent la continuelle perfection des orfèvres de Byzance et retracent la lente évolution stylistique des trois grands siècles de l'art byzantin. La Vraie Croix de Dijon (nº 255) et les plaques de gant d'Orléans (nº 254) permettent en outre d'évoquer, vers 1200, le développement d'ateliers « byzantins » périphériques tandis que la Vraie Croix de la Princesse Palatine du trésor de Notre-Dame de Paris (nº 340) illustre admirablement les œuvres grecques du XIIIᵉ siècle créées en terre grecque, mais loin de Constantinople, alors occupée par les Latins.

Le petit nombre d'icônes peintes présentées étonnera sûrement. Mais il faut avouer, de manière générale, qu'en ce domaine, à l'exception des exemplaires des VIᵉ-VIIᵉ siècles originaires de l'Égypte chrétienne copte dont la France possède d'importants témoins (nºˢ 98-100), les icônes conservées, antérieures au XIIIᵉ siècle, sont très peu nombreuses, même dans les collections étrangères. La France dispose donc surtout d'œuvres grecques tardives (nºˢ 370-374) ou russes (nºˢ 375-376); le volet de diptyque peint d'Aix-en-Provence (nº 366) ou la Vierge du Louvre (nº 368) n'en ont que plus de prix, tandis que Notre-Dame-de-Grâce à Cambrai (nº 369) symbolise un moment d'équilibre précaire entre la tradition byzantine et l'art italien et représente le type même de ces œuvres où la vénération séculaire finit par occulter la valeur intrinsèque.

L'un des ensembles les plus magnifiques présenté ici est certainement constitué par les manuscrits grecs à peinture de la Bibliothèque nationale. Une quarantaine des plus somptueux permettent de retracer l'histoire de la peinture dans les livres depuis le Vᵉ siècle jusqu'au XVᵉ siècle. La copie de la « Genèse Cotton » (nº 96), les Évangiles de Sinope (nº 97) figurent au nombre de la dizaine d'ouvrages antiques illustrés parvenus jusqu'à nous. Le manuscrit des œuvres de Denis l'Aréopagite (nº 126), sans une seule image, montre assez la rigueur des décrets lors de la crise iconoclaste, tandis que les 1654 images du manuscrit des *Sacra Parallela* (nº 127) de saint Jean Damascène, un des plus ardents défenseurs du parti adverse, semble exaspérer la ferveur du culte des images au IXᵉ siècle dans les provinces rétives à l'Iconoclasme. Sans compter le célèbre Grégoire de Nazianze (grec nº 510) dont l'état de conservation exclut le prêt (nº 258), les collections sont particulièrement riches pour les IXᵉ-XIIᵉ siècles, avec une imposante série de manuscrits constantinopolitains, dont beaucoup sont issus de la cour ou de l'entourage impérial, tel l'admirable « Psautier de Paris » (nº 261), les *Évangiles* précieux du XIᵉ siècle (nºˢ 265, 268) ou encore l'étonnant recueil des *Homélies sur la Vierge* de Jacques de Kokkinobaphos (nº 272). Quelques manuscrits plus modestes, datés et attribués à des centres provinciaux, montrent aussi la différence évidente entre l'art constantinopolitain et celui des centres monastiques périphériques. La dernière renaissance byzantine sous les Paléologues, aux XIVᵉ et XVᵉ siècles, est enfin illustrée par un ensemble tout aussi exceptionnel dans lequel figurent les célèbres peintures du manuscrit des *Œuvres théologiques* de Jean Cantacuzène (nº 355) ou celles de l'*Hippocrate* du grand duc Apokaukos (nº 351).

Les ivoires des collections publiques françaises, parmi lesquelles il a fallu aussi opérer un choix, forment également un ensemble sans égal. Le fait que puissent être présentées ici quelques-unes des pièces majeures sur lesquelles reposent la chronologie des ivoires byzantins et leur répartition en ateliers, permet en effet d'offrir une vision complète de cet art dans lequel les Grecs ont excellé ; les grands diptyques consulaires (nºˢ 12-19), l'impressionnant « Ivoire Barberini » (nº 20), la figure mythologique d'Ariane (nº 21), les pyxides, dont celle, pourprée et incrustée d'or, de Sens (nº 20), témoignent de l'art des ivoiriers du VIᵉ siècle. La Renaissance macédonienne ne pouvait être mieux illustrée que par l'admirable « Ivoire de Romanos » (nº 148), le triptyque Harbaville (nº 149), la reliure de Poussay (nº 161), les plaquettes à sujets mythologiques (nº 155), le coffret d'Hercule du Louvre (nº 156), le diptyque de la Crucifixion et de la Mission des Apôtres (nº 158) ou encore l'étonnant coffret pourpré de Troyes (nº 168). La passion des Occidentaux qui dès la fin du Xᵉ siècle cherchèrent à acquérir les ivoires constantinopolitains devient ici aisée à partager.

Si l'histoire séculaire des collections françaises explique leur richesse et leur diversité, elle explique aussi leur dispersion dont rend compte la liste des établissements prêteurs figurant en tête du catalogue; leur nombre, d'ailleurs, aurait pu être plus important. Les œuvres ici réunies attestent encore aujourd'hui la passion continue, du VIᵉ siècle à nos jours, de l'Occident, et particulièrement de la France, pour tout ce qui venait de Byzance.

Jannic DURAND.

Avertissement

Le catalogue a été rédigé par :

Daniel ALCOUFFE
Conservateur général chargé du département des Objets d'art du musée du Louvre
(D. A.).

Mathilde AVISSEAU
Conservateur au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale
(M. A.).

François BARATTE
Conservateur en chef au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre
(F. B.).

Robert-Henri BAUTIER
Membre de l'Institut
(R.-H. B.).

Bernard BAVANT
Chargé de Recherche au C. N. R. S.
(B. B.).

Dominique BENAZETH
Conservateur au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre
(D. B.).

Yvette CARBONELL-LAMOTHE
Maître de conférences, conservateur des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales
(Y. C.-L.).

Jean-Claude CHEYNET
Directeur de Recherche au C. N. R. S.
(J.-C. C.).

Marie-Hélène CONGOURDEAU
Chargé de Recherche au C. N. R. S.
(M.-H. C.).

Jannic DURAND
Conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre
(J. D.).

Denis FEISSEL
Chargé de Recherche au C. N. R. S.
(D. F.).

Jean-René GABORIT
Conservateur général chargé du département des Sculptures du musée du Louvre
(J.-R. G.).

Danielle GABORIT-CHOPIN
Conservateur général au département des Objets d'art du musée du Louvre
(D. G.-C.).

Marie-Odile GERMAIN
Conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale
(M.-O. G.).

André GUILLOU
Directeur d'Études à l'École des Hautes Études en sciences sociales
(A. G.).

Philippe HOFFMANN
Maître de conférences à l'École normale supérieure, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études
(P. H.).

Michel KAPLAN
Professeur à l'Université de Paris I
(M. K.).

Marie-Pierre LAFFITTE
Conservateur en chef au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale
(M.-P. L.).

Marielle MARTINIANI-REBER
Conservateur au musée d'Art et d'Histoire de Genève
(M. M.-R.).

Catherine METZGER
Conservateur en chef au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre
(C. M.).

Brigitte MONDRAIN
Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études
(B. M.).

Cécile MORRISSON
Directeur de Recherche au C. N. R. S.
(C. M.).

Marie-Hélène RUTSCHOWSCAYA
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre
(M.-H. R.).

Michel RUTSCHKOWSKY
Conservateur à l'Inspection des Musées de France
(M. R.).

Jean-Pierre SODINI
Professeur à l'Université de Paris I
(J.-P. S.).

Jean-Michel SPIESER
Professeur à l'Université de Strasbourg II
(J.-M. S.).

Françoise VALLET
Conservateur en chef au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye
(F. V.).

Christine VOGT
École des Hautes Études en sciences sociales
(C. V.).

Marie-Louise VOLLENWEIDER
Attaché au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale
(M.-L. V.).

La chronologie et le glossaire ont été établis par
François COULON
Conservateur de musée

Les n^{os} 226, 230, 241 A, 258, 365 et 367, qui ont été retenus au catalogue, n'ont pu figurer à l'exposition.

Abréviations :

anc. : ancien
Bibl. nat. : Bibliothèque nationale
cat. : catalogue
cm : centimètre
coll. : collection
dr. : droite
D : diamètre
env. : environ
exp. : exposition
f. : folio
g. : gauche
H. : hauteur
ibid. : *ibidem*
id. : *idem*
ead. : *eadem*
l. : largeur
L. : longueur
max. : maximum
ms. : manuscrit
p. : page
pr. : profondeur
r° : recto
v° : verso

Sommaire

Introduction

1 Les origines : de Constantin à l'Iconoclasme 22

Catalogue n^{os} 1 à 121 34-172

2 L'Empire iconoclaste 174

Catalogue n^{os} 122 à 143 182-205

3 L'Empire des Macédoniens et des Comnènes 206

Catalogue n^{os} 144 à 319 222-407

4 L'Empire latin et l'Empire de Paléologues 408

Catalogue n^{os} 320 à 400

Chronologie 502
Glossaire 508
Bibliographie 510
Index 524

A l'intérieur de chaque chapitre, les notices ont été rangées selon le plan suivant : mosaïque monumentale, sculpture, ivoires, stéatites, glyptique, verrerie, orfèvrerie, manuscrits, mosaïques et icônes portatives, textiles, monnaies.

L'Empire byzantin, de Constantin à la veille de l'Iconoclasme IVe-VIIe siècle

Il n'est sans doute pas faux de dire que l'Empire byzantin n'a jamais commencé : non pas seulement parce que les historiens hésitent entre diverses dates qui marqueraient son « véritable » début, mais aussi parce que, jusqu'à sa fin, la revendication de la continuité avec l'Empire romain ne cessera pas [1].

De Constantin à Théodose

Constantin (306-337) fait basculer l'Empire romain, dont en 324 il se rend seul maître, et vers l'Orient et vers le christianisme. Les deux n'étaient pas nécessairement liés et, quand il fonde Constantinople dès 324 (inaugurée le 11 mai 330), selon les rites païens traditionnels, il ne cherche pas à donner une capitale chrétienne à l'Empire. Si la tradition en fit ultérieurement le fondateur légendaire d'une ville chrétienne, il voulut surtout, en fait, donner un nouveau centre de gravité oriental à l'immense territoire sur lequel il avait autorité. Les déplacements quasi incessants de ses prédécesseurs immédiats à la fin du IIIe et au début du IVe siècle, lorsque quatre empereurs se partageaient le pouvoir (tétrarchie), apportaient déjà des réponses, mais finalement inefficaces, à ce besoin. La fondation de Constantinople, d'ailleurs, prit sa véritable signification (et la ville son véritable essor) lorsque, après la mort de Théodose en 395 et la séparation définitive de l'Orient et de l'Occident, elle devint la capitale d'un empire réduit à sa partie orientale.

Mais c'est ailleurs cependant que Constantin donne forme à la manière dont le christianisme et l'église chrétienne vont jouer leur rôle dans cet Empire redéfini. C'est à Rome et à Jérusalem qu'il enracine le christianisme dans des formes architecturales et dans un fonctionnement qui devaient marquer l'histoire pour de très longs siècles. Les grandes fondations auxquelles son nom est associé (Saint-Pierre de Rome, Saint-Sépulcre à Jérusalem...) sont décisives dans la perception de la religion qu'elles vont imposer et dans le rôle qu'elles donnent à l'institution qui va la gérer : l'Église. Celle-ci possédait déjà, avant la reconnaissance officielle de la religion chrétienne (313-314), le droit de propriété, mais la législation constantinienne, facilitant donations et legs, allait, pour longtemps, développer la propriété foncière de l'Église.

Tout de suite aussi, l'Église est associée étroitement à l'Empire : le signe le plus évident en est le rôle de l'empereur au premier concile œcuménique de Nicée, en 325, où une doctrine juste, une orthodoxie, est définie officiellement et reçoit l'appui de l'État. Mais plus profondément, l'empereur est associé également à la vénération qui est accordée au Dieu des chrétiens. On le voit notamment à Saint-Pierre de Rome où le nom de Constantin était plusieurs fois répété dans les inscriptions de dédicaces [2] qui utilisaient, pour désigner l'église, le terme d'*aula* provenant du vocabulaire palatial : l'église est le palais de Dieu. S'il est bien clair que la basilique chrétienne tient son origine de la basilique civile de la Rome antique, le rapport le plus immédiat est à établir avec les salles d'audience des palais. C'est dans ces premières basiliques aussi que se met en place une forme de la vénération envers Dieu, qui est l'homologue de la vénération que l'on doit à l'empereur dès l'époque du règne de Dioclétien et de la tétrarchie. Elle est inculquée, imposée au fidèle par l'impression visuelle très forte qui lui est donnée par ces nouveaux édifices au décor somptueux. La phrase prononcée six siècles plus tard par un voyageur russe pénétrant dans Sainte-Sophie de Constantinople peut déjà être évoquée : « Nous ne savions pas si nous étions dans le ciel ou sur terre. Car sur terre il n'y a pas si grande beauté et nous ne savons pas comment la décrire. Nous savons seulement que Dieu habite parmi les hommes [3] ». Et c'était bien l'impression recherchée.

Il ne faut pourtant pas imaginer que le christianisme était dès ce moment l'ensemble de notions et de doctrines que nous connaissons, ni que Constantin était le modèle de l'empereur chrétien qu'en ont fait les hagiographes. Il est aussi absurde de penser à une conversion de Constantin sur le modèle de la conversion instantanée et totale, que de supposer qu'il s'est rallié au christianisme par une adhésion feinte et politique [4]. Il réagit en homme de son temps qui ne conçoit pas nécessairement de manière claire l'originalité du nouveau Dieu sous le signe duquel il se place. Sans doute même a-t-il essayé de s'assimiler à ce nouveau Dieu comme ses prédécesseurs et lui-même s'étaient naguère assimilés à l'un ou l'autre dieu traditionnel [5].

Mais le IVe siècle fut dominé par l'élaboration progressive de la doctrine chrétienne. Le phénomène des hérésies n'est pas dû, comme, très vite, tentent de le faire croire ceux qui réussissent à imposer leur point de vue, à une opposition à une doctrine clairement et fermement élaborée par la tradition apostolique et de laquelle s'éloigneraient certains. Les grands intellectuels que sont aussi les Pères de l'Église les plus importants (Basile de Césarée, Jean Chrysostome, Grégoire de Nazianze...), pensant le christianisme, essaient de préciser sans cesse une doctrine encore peu définie. Les enjeux étaient importants : il y allait, pour les dignitaires des églises, évêques et patriarches, du contrôle de la communauté des fidèles et des biens de l'institution; il y allait de l'importance aussi de chaque siège patriarcal (Rome, Constantinople, Alexandrie, Antioche, Jérusalem). Pour l'empereur, c'était l'indispensable unité de l'Empire qui était en cause. Le christianisme, avec son Dieu unique, donnait un modèle pour la pensée de l'unité de l'Empire, dont le pouvoir avait besoin.

A l'issue d'un siècle mouvementé, les lignes de force de l'évolution future se dessinent à travers l'importance grandissante de Constantinople : politiquement, elle s'affirme comme la capitale d'un Empire romain d'Orient, puisque l'Empire romain, partagé entre les deux fils de Théodose, Arcadius et Honorius, en 395, ne se reconstituera plus. Dès l'avènement de Théodose (379), les adversaires des Ariens avaient pris le dessus dans cet Orient où les souverains s'étaient généralement rangés du côté des partisans d'Arius [6]. C'est dans ce contexte et au milieu des débats théologiques sur l'arianisme que se fixe la manière de se représenter le Christ et de le représenter. Dès lors, le Christ est conçu comme étant l'image de Dieu le Père, ce qui permet de montrer celui-ci sous les traits de son fils, dont la représentation, qui devient alors habituelle dans le sanctuaire de l'Église, doit rendre sensible sa présence pendant le déroulement de la liturgie et du mystère « effrayant » de l'Eucharistie [7]. Ce que dit environ deux siècles plus tard Grégoire le Grand est sans doute dès ce moment considéré comme vrai : « Le fidèle peut-il douter qu'à l'heure de l'immolation les cieux s'ouvrent à l'appel du prêtre, qu'à ce mystère de Jésus-Christ, les chœurs des anges sont présents, que le très haut s'unit au très bas, que la terre et les cieux se rejoignent, que le visible et l'invisible deviennent un [8] ? » Dès 381 également, le concile de Constantinople a fait de cette ville même le premier évêché chrétien après Rome. Jérusalem reste bien sûr, parmi d'autres, encore un grand centre de la spiritualité où se retrouvent, et parfois s'affrontent, des grands noms venus de tous les horizons de l'Empire, comme Pallade ou Évagre le Pontique, mais aussi de l'Occident (Jérôme, Rufin, par exemple); mais c'est en réalité à Constantinople que tout se joue désormais en dernier ressort.

Le Ve siècle

Cet Empire d'Orient prend ainsi forme et il évite, peut-être par une plus grande prospérité, certainement grâce à un pouvoir central plus fort, reposant sur une administration plus solide, le démantèlement progressif et le sort de l'Empire d'Occident où se succèdent au Ve siècle les « Grandes Invasions » et qui disparaît en 476, lorsque le roi goth Odoacre renvoie à Constantinople les insignes impériaux. L'Empire d'Orient, que les historiens modernes ont appelé Empire byzantin, demeure par bien des traits encore proche de l'Empire romain qu'il prolonge. Il reste encore un empire des cités dont les historiens ont bien mis en évidence le rôle fondamental. Elles sont en effet le lieu essentiel où se concentrent et se redistribuent les richesses [9]. Le caractère monumental des villes d'époque impériale, en Asie Mineure en particulier, est une des conséquences de cette situation, que les premiers siècles de l'empire christianisé ne changeront guère. La construction d'églises est certes un élément important d'un nouveau paysage monumental qui se met progressivement en place, mais sans rupture avec celui qui existait déjà.

Des lignes de fracture et des évolutions qui n'arrivèrent au premier plan qu'après le règne de Justinien, un siècle plus tard, apparaissent bientôt, la théologie continuant à être le lieu où s'articulent tous les débats et tous les conflits. Faut-il voir dans la polémique sur l'appellation de *Théotokos* (Mère de Dieu), donnée à la Vierge et qui va conduire au premier concile d'Éphèse (431), essentiellement le problème de la nature du Christ ou les conséquences d'un culte de la Vierge déjà en train de prendre de l'importance ? L'évolution, qui est assez bien connue, de cette question, montre encore une fois comment des désaccords, objets de discussion entre clercs, finissent par devenir des hérésies quand ils sont pris à leur compte par des autorités diverses;

si le débat ne se réduit pas aux mauvaises relations entre Nestorius, alors patriarche de Constantinople, et l'impératrice Pulchérie et si le patriarche d'Alexandrie, qui était alors Cyrille, crut trouver là l'occasion de renforcer son rôle aux dépens de celui de Constantinople, la véritable question, encore peu examinée, concerne les causes du développement du culte de la Vierge [10]. Un enchaînement d'oppositions conduisit alors, au-delà de la déposition et de la condamnation de Nestorius, à la condamnation, à leur tour, de ceux qui, plus tard, furent nommés « monophysites » et pour qui le Christ a une seule nature, divine. C'est en effet le concile de Chalcédoine, en 451, qui, grâce à une alliance entre le pape Léon Ier et le pouvoir impérial de Constantinople, définit comme orthodoxe l'idée d'une double nature du Christ, Dieu et homme à la fois, qui ne sera jamais acceptée par une partie de ceux que l'on appelle aujourd'hui les « chrétiens orientaux ». L'Église en restera profondément divisée et la politique de tous les empereurs cherchera un impossible compromis jusqu'à ce que la conquête arabe au VIIe siècle rejette au-delà des limites de l'Empire les régions où les monophysites étaient les plus nombreux : Égypte et Syrie.

Le siècle de Justinien

Auparavant, le règne de Justinien (527-565) veut se placer sous le signe de la continuité et de la restauration : reconquête militaire de l'Italie ostrogothique avec Rome, d'une partie de l'Afrique du Nord et de l'Espagne; constructions défensives aux frontières; œuvre juridique durable du fameux Code Justinien. Sa réputation de « bâtisseur » est également un des éléments essentiels de la gloire qu'il s'est acquise dans les livres d'histoire, jusqu'à l'historiographie la plus récente; et il est difficile de ne pas donner un poids décisif dans l'interprétation d'un règne à l'admiration qu'inspirent des réalisations comme Saint-Vital à Ravenne, avec les célèbres mosaïques de Justinien et Théodora, ou Sainte-Sophie à Constantinople. Mais l'échec final est assez bien prouvé : il faut mettre dans la balance l'incapacité où se sont trouvées les cités de profiter de la politique impériale pour maintenir leur prospérité, la mise en place, dans les provinces orientales, d'une véritable église monophysite, la perte rapide de la plupart des conquêtes militaires (même si Ravenne devait rester byzantine jusqu'en 751), les troubles intérieurs des dernières années. L'Empire n'avait plus les moyens de l'ambition de Justinien et celle-ci allait à l'encontre d'une évolution où les structures économiques et sociales, les modes de pensée symboliques n'étaient plus ceux de l'Empire qu'il prétendait reconstituer.

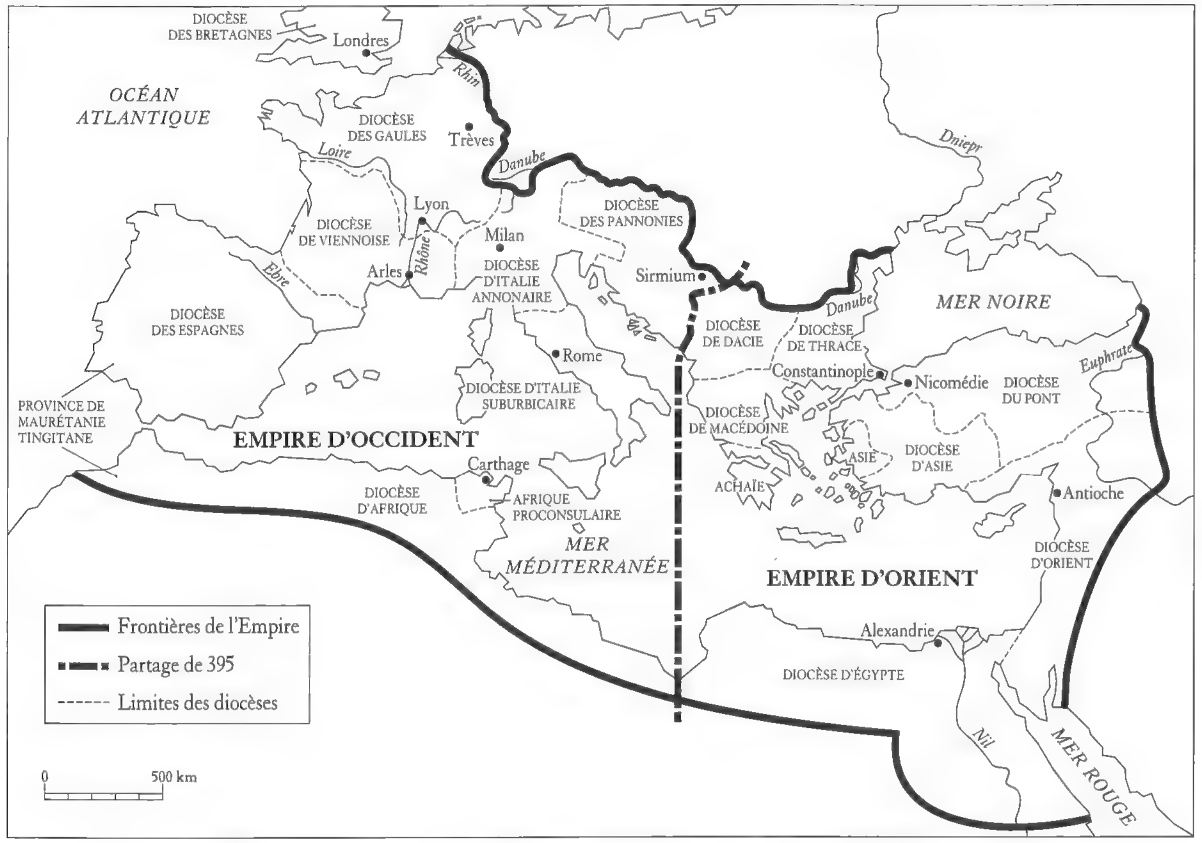


Fig. 1
L'Empire romain à la mort de Théodose (395)

Les crises du VIIe siècle

Les difficultés provoquées par les invasions du VIIe siècle se superposent à cette lente mutation de l'Empire, que le traditionalisme de Justinien a sans doute ralentie, et en rendent le diagnostic difficile. Les événements de ce siècle, installation des Slaves dans les Balkans, expansion arabe qui vient menacer Constantinople jusque sous ses murs et dont les conséquences, bien au-delà du sort de l'Empire byzantin, pèsent sur toute l'histoire de l'Europe et du Moyen-Orient, n'ont pas besoin d'être racontés ici en détail [11], même s'il faut rappeler que l'Empire d'Orient perd alors définitivement une grande partie de ses terres balkaniques ainsi que la Syrie, l'Égypte et l'Afrique du Nord. L'ampleur des réorganisations nécessaires est proportionnelle à l'ampleur des pertes. Pourtant l'État byzantin survit. Malgré toutes les difficultés, la continuité de l'État était assurée et garantissait les ressources minimales en particulier à travers la ponction fiscale et sa redistribution [12]. La mise en place progressive, à partir du règne d'Héraclius (610-641), d'une nouvelle forme d'administration et de la réorganisation de l'armée est également essentielle.

Il n'est pas difficile d'imaginer que des changements aussi importants s'accompagnent de discours renouvelés sur l'Empire et son fonctionnement. L'idée de la nécessité d'une juste foi était généralement admise. Elle est devenue encore plus forte lorsque la séparation entre « orthodoxes » et monophysites est consommée, crise qui ne peut être réduite ni à un simple débat théologique, ni à la simple expression de particularismes régionaux. Dans les dernières années du VIe siècle et sous le règne d'Héraclius, le pouvoir, dans

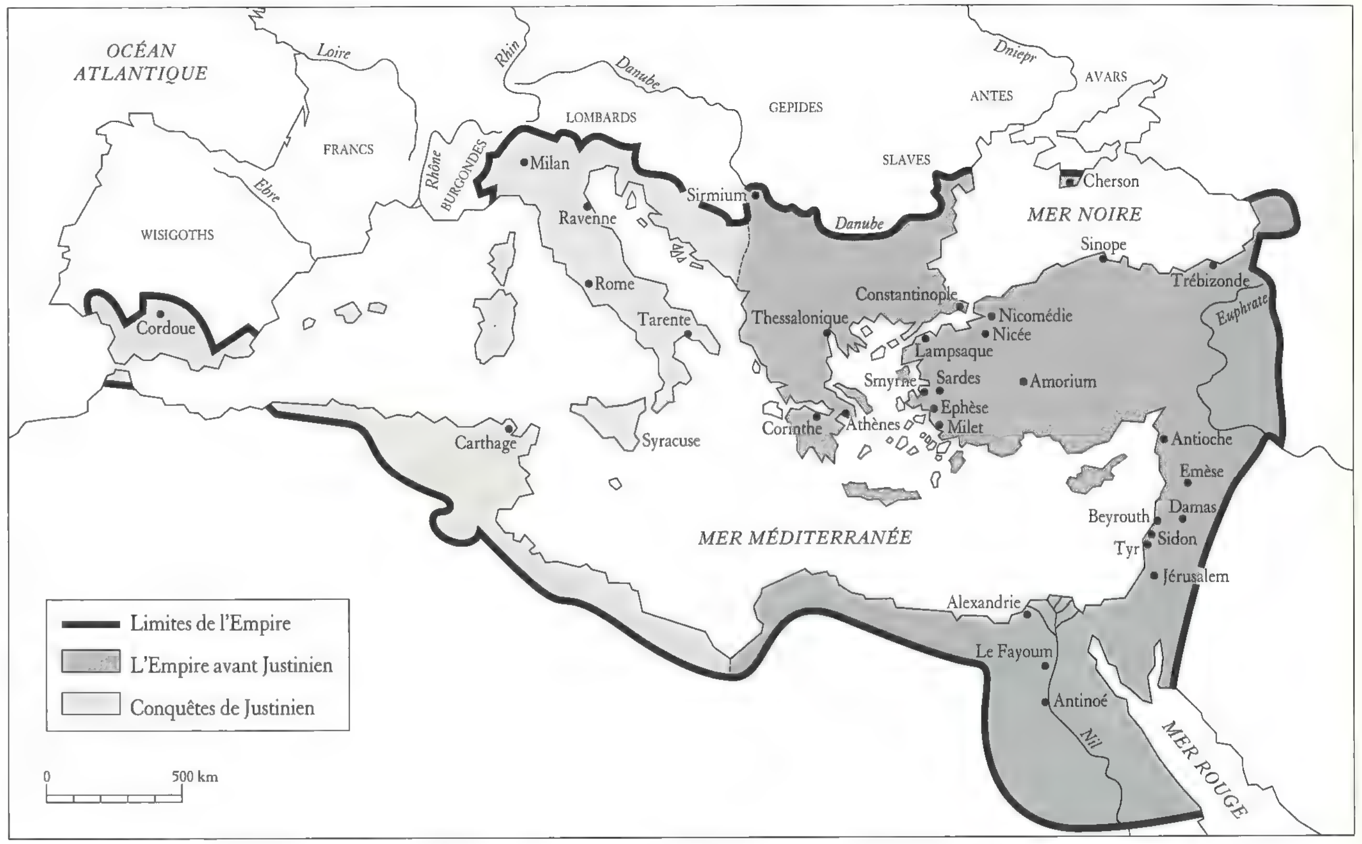


Fig. 2
L'Empire de Justinien

sa conception, achève de se christianiser. Deux faits symbolisent cela : Justin II (565-578), le successeur de Justinien, fait construire dans le palais impérial une nouvelle salle du trône toute « d'or » (le *Chrysotriklinos*) et fait représenter, dans la voûte de l'abside qui surmonte son trône, une image du Christ semblable à celles des absides de la plupart des églises. Comme le prêtre dans le sanctuaire de son église, l'empereur exerce son pouvoir en la présence de Dieu. Quelques décennies plus tard, sous Héraclius, dans la titulature impériale officielle sont introduits les mots « Πιστὸς ἐν τῷ Χριστῷ » : l'empereur des Romains est désormais « croyant dans le Christ ». Une dernière innovation, provisoire à ce moment, mais qui sera reprise après l'Iconoclasme, est le fait de Justinien II (685-695) qui, le premier, associe l'image du Christ à celle de l'empereur sur les monnaies.

Les changements qui s'observent dans les comportements culturels des divers groupes sociaux sont ainsi des tentatives pour expliciter une réalité qui ne correspond plus aux discours rassurants d'un Empire chrétien triomphant. Loin d'affecter seulement les classes dites populaires, il faut les comprendre comme concernant tous les groupes sociaux de l'Empire qui essaient ainsi de se montrer leur unité et leur identité. Pour trouver une sorte de compromis entre une religion et un Dieu qui promettent le salut et les difficultés de destinées individuelles qui ne sont plus à l'abri dans un Empire prospère et sûr de lui, les habitants de l'Empire utilisent les intermédiaires que sont les saints et la *Théotokos*. Ces intermédiaires eux-mêmes sont atteints à travers des images. Les apparitions et les visions légitiment ces images auxquelles on rend un culte de plus en plus insistant. L'empereur se sert des mêmes moyens, en particulier du culte rendu à la *Théotokos*, pour rendre tangible sa propre autorité.

Les images qui saignent, les images qui font des miracles, celles qui « ne sont pas faites de main d'homme » (*acheiropoiètes*), le manteau de la Vierge, loin d'être des concessions à des mentalités populaires, sinon prérationnelles, deviennent des moyens politiques pour tenter de remettre en ordre une société bien bouleversée. Les groupes sociaux traditionnels et leurs solidarités ont disparu. Le culte des saints et l'adoration des images sont des réponses individuelles aux problèmes, mais leur conformisme, leur reconnaissance par une Église acceptant de moins en moins la diversité, font de ces pratiques un élément d'unité fortement ressenti.

Sous l'apparence et l'exigence proclamée d'une continuité sans failles et d'une fidélité à la tradition, c'est véritablement un nouvel État qui commence à se mettre en place, où des hommes, qui ne sont pas issus des milieux traditionnellement puissants, rivalisent dans le cadre de l'Église et de la bureaucratie impériale, seules voies d'accès au pouvoir en dehors de l'armée. L'instabilité politique de la fin du VII[e] siècle montre que, malgré les efforts du pouvoir, une nouvelle forme de légitimité largement reconnue n'était pas encore atteinte.

Jean-Michel SPIESER.

Fig. 3
L'impératrice Théodora et sa cour ;
Ravenne, Saint-Vital

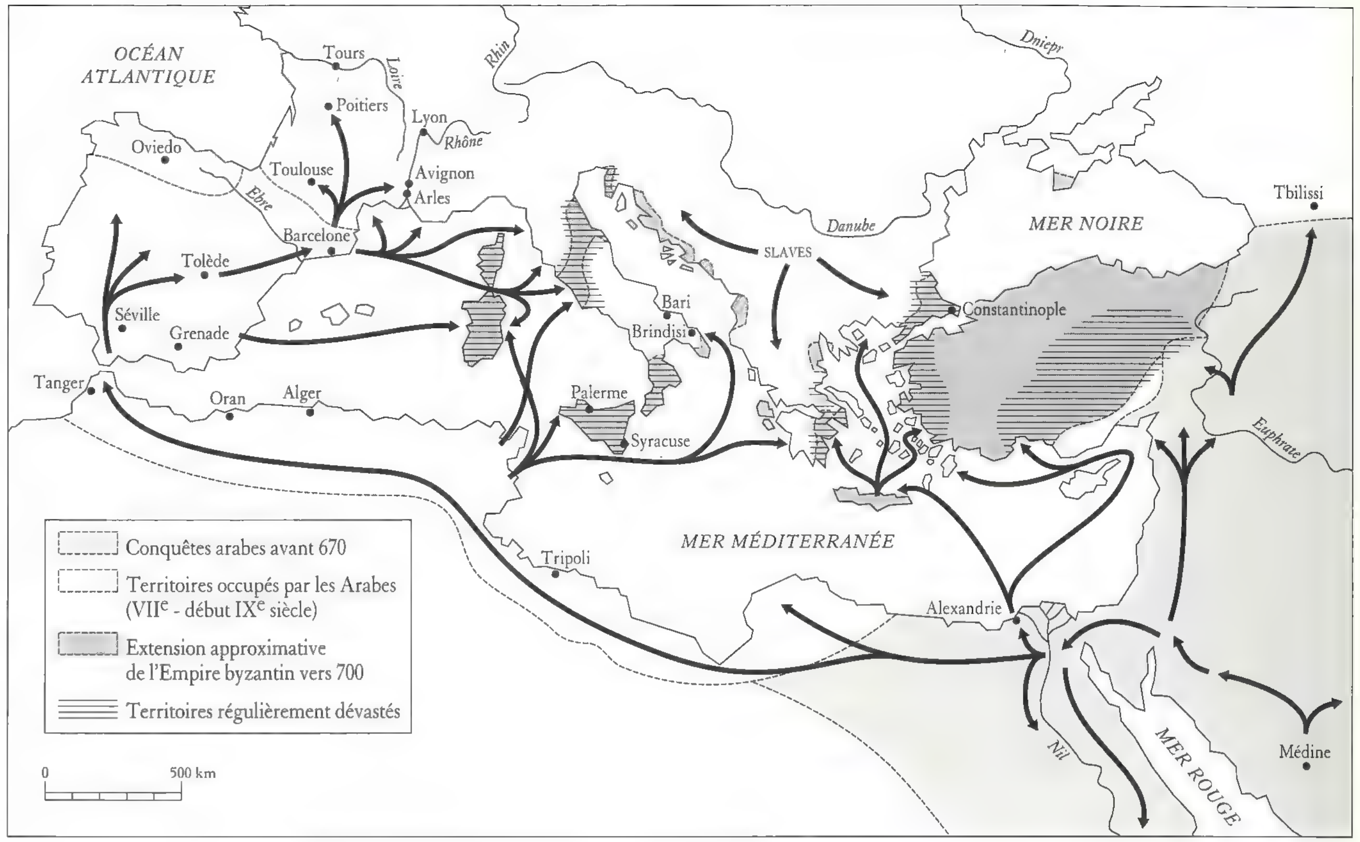


Fig. 4
Les conquêtes arabes VII[e]-début du IX[e] siècle

1. Un certain nombre d'ouvrages ont été utiles tout au long de cette introduction. Je les cite ici une fois pour toutes. Les spécialistes reconnaîtront au passage ce que je leur dois. Les lecteurs qui le souhaitent trouveront en s'y reportant ce qu'une brève introduction ne peut pas leur donner : CAMERON, 1985 ; CLAUDE, 1969 ; DAGRON, 1974 ; FREND, 1972 ; HALDON, 1990 ; HOLUM, 1982 ; JONES, 1964 ; MANGO, 1985 ; MARKUS, 1990 ; PELIKAN, 1975 ; STEIN, 1959 et 1949.
2. Voir ARBEITER, 1984. Pour une documentation plus complète, cf. KRAUTHEIMER, V, 1977.
3. CROSS et SHERBOWITZ-WETZOR, 1953, p. 110-111.
4. Sur la conversion au christianisme et sur le sens qu'elle pouvait avoir, voir les remarques de MARKUS, 1990, en particulier dans son introduction.
5. C'est ce que suggère de manière convaincante C. MANGO (1990) dans une étude sur le mausolée de Constantin aux Saint-Apôtres de Constantinople, où l'empereur fit placer son sarcophage au milieu des cénotaphes des douze apôtres.
6. Les partisans d'Arius, un prêtre d'Alexandrie qui vivait au début du IV[e] siècle, enseignaient que le Christ n'était pas consubstantiel au Père, en particulier qu'il avait été créé par lui.
7. On peut suivre le thème du caractère « redoutable » de l'Eucharistie à travers de nombreux Pères de l'Église de la seconde moitié du IV[e] siècle : on le trouve déjà chez Cyrille d'Alexandrie ; il est pleinement développé chez Théodore de Mopsueste. Cf. par ex. J. QUASTEN, 1951.
8. Grégoire le Grand, *Dialogues*, IV, 60, 3 (p. 202-203) — cité par MARKUS, 1990, p. 21.
9. Voir LEVEAU, 1985.
10. CAMERON, 1978.
11. Sur les deux sujets, la bibliographie est évidemment abondante ; nombreuses indications dans HALDON, 1990. Voir plus particulièrement, pour les Balkans, LEMERLE, 1979-1981 ; pour les Arabes, LILIE, 1976.
12. Voir à ce sujet les remarques de HALDON, 1984, p. 347-350.

La sculpture protobyzantine

La reconnaissance officielle du christianisme a entraîné un déclin de la ronde-bosse dans la mesure où la nouvelle religion n'a pas souhaité recourir à des statues de culte pour le Christ, la Vierge et les saints. La grande statuaire — celle des idoles — possédait une connotation païenne évidente [1]. Les clergés locaux dans leur lutte contre les anciens dieux détruisirent souvent les statues des temples ou les marquèrent de croix (à Éphèse notamment [2]) tandis que les païens les enfouissaient soigneusement pour les protéger (à Tomis, Athènes, Antioche, Carthage). Des portraits de philosophes antiques, de prêtres païens continuent à être sculptés jusqu'au milieu du Ve siècle. Les *tondi* de philosophes récemment découverts à Aphrodisias sont un bel exemple de la résistance des élites païennes [3]. Le type iconographique du philosophe fut parfois christianisé, comme le montrent les médaillons d'apôtres du musée d'Istanbul [4].

La statuaire se maintient plus largement dans l'art officiel et celui des grandes familles. Un certain nombre de portraits d'empereurs et d'impératrices, de hauts magistrats et d'évergètes nous est parvenu [5]. Les cochers de la fin du Ve siècle et du VIe siècle, dont la gloire était censée refléter celle des empereurs, notamment le célèbre Porphyrios (fig. 1), furent parmi les derniers à recevoir des statues honorifiques [6]. Aux traits brutaux des tétrarques, peut-être reflets d'une idéologie toute militaire, succèdent les majestueux portraits de Constantin, puis ceux, de plus en plus raffinés, de ses successeurs et de la dynastie théodosienne (379-450) [7]. La statuette attribuée tantôt à Aelia Flaccilia ou à Pulchérie (n° 4) et, à un moindre degré, la tête de Théodose II (ou Eugène ?) [n° 5] évoquent cet art « subtil » dont l'Arcadius trouvé à Istanbul (fig. 2) est l'exemple le plus significatif [8]. Les *chlamydati* et *togati* d'Aphrodisias et d'Éphèse (notamment Flavius Palmatus et le célèbre Eutrope [fig. 3] du musée de Vienne [9]) manifestent l'éclat de cette statuaire tout au long du Ve siècle. Au début du siècle suivant, des têtes d'empereur (notamment celle exposée à la glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague) et surtout d'impératrices (l'inconnue du Palais des Conservateurs, l'Ariane du Latran, celle du Louvre [n° 6], la Théodora du Castello Sforzesco à Milan) montrent une facture homogène. Leur font pendant des têtes viriles anonymes de Sardes, Éphèse, d'autres encore aux musées de Boston et d'Istanbul, à l'expression torturée, aux cheveux retombant en boucles sur le front et sur la nuque et se gonflant au-dessus des oreilles qu'ils masquent (fig. 4) [10]. Après le milieu du VIe siècle, la statuaire se fait rare même si des bases de statue de Phocas se trouvent à Rome et si d'autres statues d'empereurs du VIIe siècle sont mentionnées dans les sources.

La statuaire en modèle réduit se maintient également, la taille de la statuette de Pulchérie-Aelia Flaccilia est là pour le rappeler. Importante aux IIIe-IVe siècles, elle se poursuit au moins durant la première moitié du Ve siècle. Les divinités du Panthéon gréco-romain, les dieux à mystère y côtoient des personnages dont la charge païenne est faible ou peut être christianisée (Tyché, Némésis, Héraklès, Orphée, Le

Fig. 1
« Base ancienne » de Porphyrios ;
Istanbul, musée archéologique

Fig. 2
Tête d'Arcadius ;
Istanbul, musée archéologique

Fig. 3
Tête d'Eutrope ;
Vienne, Kunsthistorisches Museum

Bon Pasteur) et, plus rarement, des sujets typiquement chrétiens comme Jonas (statuettes du Cleveland Museum of Art ou du Metropolitan Museum [11]).

Les Hermès de la villa patricienne de Welschbillig en Allemagne témoignent aussi de la diffusion des types les plus courants de bustes dans la seconde moitié du IVe siècle. Leur souvenir revit plus tard dans les piliers de clôture d'Izmit et d'Istanbul.

Le bas-relief s'est développé encore plus librement car il correspondait pleinement à une tradition politique, funéraire et décorative sans menacer le nouveau culte. Il n'était qu'un support neutre d'images narratives ou symboliques, au même titre que la peinture ; la matière de ce dernier, marbre, enduit, métal ou textile, était, de ce point de vue, indifférente.

Son aspect traditionnel était de surcroît bienvenu pour la propagande impériale. L'affirmation que Constantinople était la Nouvelle Rome et que les empereurs étaient les garants de la Victoire et d'un nouvel Age d'Or comme autrefois Auguste ou Trajan était soutenue par l'emprunt de formules iconographiques à leurs devanciers. Ainsi, Théodose Ier, d'origine hispanique, n'hésita pas à construire une réplique de la colonne Trajane sur son Forum et son successeur, Arcadius, en éleva une seconde comme l'avait fait en son temps Commode pour son père Marc Aurèle [12]. Dressée sur la *spina* de l'Hippodrome, la base de l'obélisque convoquait tout l'Univers, soumis, au pied du *kathisma*, la loge impériale (fig. 5).

Les sarcophages en marbre et leurs *ersatz* en calcaire (souvent réduits à une simple façade), reprenant les traditions grecques et romaines des représentations figurées sur les tombeaux, étalaient des scènes aussi diverses que la Remise de la Loi (*Traditio Legis*) du Christ aux Apôtres, l'enseignement de Jésus à ses disciples, les miracles du Christ ou les préfigurations vétéro-testamentaires du Salut [13]. A côté de la tradition occidentale, essentiellement romaine et milanaise, dont le style rappelle le bas-relief politique, les ateliers constantinopolitains avaient recours à des compositions plus majestueuses, plus aérées, volontiers symétriques, dont les sarcophages ravennates fournissent de bonnes illustrations [14]. La figure humaine y régresse dans le courant du Ve siècle devant les représentations animalières symboliques et surtout la croix.

Les tables à rebord historié constituent aussi une catégorie où le bas-relief offre un double répertoire, païen ou profane et chrétien (nos 1-3). La plupart d'entre elles seraient à assigner aux années 350-450 [15]. La présence d'un filet externe souvent orné de perles et pirouettes indique que ces tables étaient des substituts meilleur marché des plateaux en

argent. Le recours au marbre comme *ersatz* de l'argent dans la vaisselle liturgique semble suggéré par une anecdote de la *Vie de Théodore de Sykeon* (VIIe siècle) : « Comme donc le saint et vénéré monastère [situé en Galatie] s'était grandement accru par la grâce de Dieu, et qu'on manquait de vases sacrés d'argent — *ceux qui étaient en service étaient de marbre* —, le très saint Théodore envoya son archidiacre à la ville impériale de Constantinople, avec ordre d'acheter calice et patène d'argent pour le service des purs mystères [16]. » Un bassin de Leyde, aux parois décorées d'apôtres dans des niches, montre que des représentations similaires pouvaient s'appliquer à des catégories variées d'objets [17].

Toutefois, dans sa grande majorité, la sculpture protobyzantine est essentiellement liée à l'architecture et à l'agencement des bâtiments. Le marbre y joue un rôle important, surtout dans le bassin égéen et en mer Noire, mais non exclusif. La Lycie, la Syrie du Nord et la Mésopotamie, la Transjordanie et la Palestine, l'Égypte ont connu une sculpture remarquable s'exerçant essentiellement sur des calcaires tendres. La création de Constantinople fut l'occasion de relancer la production de marbre de Proconnèse puis celle des carrières environnantes (Phrygie, Thasos, Thessalie...) à un niveau au moins comparable à celui du IIe siècle ap. J.-C., alors qu'en Occident les remplois, à l'exception de quelques sites d'Afriques du Nord, fournissaient l'essentiel de la sculpture et qu'au Ve siècle se fermaient les carrières de Luni (Carrare). A Constantinople, les portiques des grandes voies, les monuments honorifiques et les bâtiments publics, dont les églises, recouraient abondamment au marbre. Bases, colonnes, chapiteaux étaient produits en grandes séries avec des simplifications inévitables et, par exemple, la réduction du nombre des feuilles d'acanthe dans les chapiteaux corinthiens [18]. Après le milieu du Ve siècle, lorsque Constantinople eut atteint son plein développement, les ateliers se tournèrent principalement vers les grandes villes de province (Thessalonique, Éphèse, Antioche et surtout Ravenne sous le règne de Théodoric et après la reconquête byzantine [19]) qui souhaitaient refléter, suivant leur rang et leur proximité de la capitale, les splendeurs de la Reine des Villes.

Du milieu du Ve siècle au milieu du VIe siècle, les marbres des ateliers constantinopolitains furent très largement exportés [20] et imités par les carrières égéennes ou avec les pierres locales. La cargaison naufragée de Marzamemi [21] montre que de véritables églises préfabriquées étaient expédiées sur le pourtour de la Méditerranée : colonnes (bases, fûts, chapiteaux), plaques de parapet, autel, ambon prenaient la mer. Un texte rajouté aux *Miracula Demetrii* mentionne l'arrivée d'une cargaison de marbres à Thènai (Henchir Tina au sud d'Hadrumète dans l'actuelle Tunisie) à une date sans doute antérieure à la conquête arabe (647). Saint Démétrius apparaît en songe à l'évêque local et lui révèle que « ce jour-même va arriver de la haute mer un bateau qui aura à son bord un *kibôrion* et un ambon [ainsi que des colonnes] achetés dans la capitale [22]... » Dallages et placages en marbre étaient recherchés de partout et atteignaient des lieux aussi reculés que Resafa sur l'Euphrate. Thasos disputait aux marbriers de Constantinople les marchés lointains de Cyrénaïque.

A côté d'une production courante, se maintenaient des œuvres de qualité. Des formes très décoratives, comme les chapiteaux à double zone aux angles décorés d'oiseaux ou de protomes d'animaux (nos 7-9), qui avaient existé au cours du IIe siècle et de la première moitié du IIIe siècle, reprenaient vie et connaissaient une large diffusion, s'accompagnant d'un traitement raffiné de l'acanthe ajourée au trépan. A Saint-Polyeucte (524-527), qui est sans doute la première basilique à coupole érigée à Constantinople, le goût un peu excentrique d'une descendante de la dynastie théodosienne, Julia Anicia, faisait naître une nouvelle forme de chapiteau exprimant strictement sa fonction architecturale, le chapiteau-corbeille, qui migrait aussitôt vers Saint-Vital de Ravenne, et acclimatait un fabuleux décor où se mariaient les influences d'un certain baroque hellénistico-romain, des soieries sassanides, de l'orfèvrerie polychrome [23]. A Sainte-Sophie et aux Saints-Serge-et-Bacchus, Justinien perpétua une virtuosité comparable dans la sculpture tout en réhabilitant le répertoire romain traditionnel. La sculpture architecturale de la capitale a alors atteint son apogée et son rayonnement maximal.

Au XIIIe siècle, à Saint-Marc, les Vénitiens plaquèrent sur la façade occidentale et ses retours nord et sud (le plus important puisqu'il regardait la mer et le palais des Doges) des centaines de colonnes et de chapiteaux arrachés aux monuments constantinopolitains du VIe siècle, notamment de Saint-Polyeucte dont proviennent aussi les *pilastri acritani* postés au sud de l'église [24]. En tapissant ainsi de ces trophées leur grande église, ils indiquaient, à leur manière, le prestige de cette sculpture dans la civilisation byzantine.

Jean-Pierre SODINI.

Fig. 4
Dignitaire ;
Éphèse, musée

Fig. 5
Base de l'obélisque de Théodose ;
Istanbul

1. MANCO, 1963, p. 53-76.
2. Éphèse : INAN et ROSENBAUM, 1979, nos 2, 3 et 5, pl. 2, 4 et 5 ; on peut citer aussi Afyon : INAN et ROSENBAUM, 1966, no 62, pl. 39, 1-2.
3. SMITH, 1991.
4. FIRATLI, 1990, nos 36-39.
5. DELBRUECK, 1933 ; INAN et ROSENBAUM, 1966 ; INAN et ROSENBAUM, 1979 ; STICHEL, 1982 ; FIRATLI, 1990, p. 1-13.
6. CAMERON, 1973.
7. KOLLWITZ, 1941 ; L'ORANGE, 1961 ; MEISCHNER, 1990.
8. FIRATLI, 1990, no 5.
9. FOSS, 1983 ; ÖZGAN et STUTZINGER, 1985.
10. SANDE, 1975.
11. WIXOM, 1967 ; SCHUMACHER, 1977 ; GAZDA, 1981.
12. BECATTI, 1960 ; SANDE, 1981 ; FIRATLI, 1990, p. 27-30.
13. JAKOBS, 1987 ; FIRATLI, 1990, p. 43-65.
14. KOLLWITZ et HERDEJÜRGEN, 1979.
15. DRESKEN-WIELAND, 1991.
16. FESTUGIÈRE, 1970, chap. 42.
17. BRENK, 1986.
18. KAUTZSCH, 1936 ; BETSCH, 1980.
19. DEICHMANN, 1958-1989.
20. BARSANTI, 1989 ; SODINI, 1989.
21. KAPITÄN, 1980.
22. LEMERLE, 1979-1981, chap. 313.
23. HARRISON, 1986.
24. DEICHMANN, 1981.

1

1

Fragment de rebord de table : scène de chasse

IVe siècle
Marbre blanc
L. : 29 cm ; l. : 13

PROVENANCE
Inconnue.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 3486.

Fragment courbe ; un cerf au centre de la composition est attaqué par deux chiens.

Un certain nombre de fragments de bandeaux sculptés conservés au Louvre correspondent à des rebords de tables en marbre. De forme circulaire (cf. par ex. fig. 1) ou en fer à cheval — souvent dite « en sigma » (cf. par ex. fig. 2) —, ces tables présentent des plateaux lisses entourés d'un rebord légèrement surélevé et décoré en bas-relief. La bordure externe de ce bandeau sculpté est un astragale classique à perles et pirouettes (une perle allongée entre deux groupes de deux perles rondes). Le décor est tantôt mythologique, tantôt profane avec des scènes champêtres, des scènes de chasse ou des combats d'animaux ou encore des cortèges marins, tantôt chrétien avec des scènes bibliques. L'iconographie et l'organisation du décor divisé en petits tableaux par des arbres ou des têtes humaines rappellent souvent le décor de certaines pièces de vaisselle d'argent des IVe et Ve siècles.

Ce type de table à rebord sculpté est très répandu dans le monde paléochrétien. Les lieux de trouvailles très divers dans le bassin méditerranéen et dans les Balkans n'ont pas permis, pour l'instant, d'identifier des lieux de fabrication particuliers. La fonction de ces tables est sans doute aussi différentes suivant les cas, tables de salle à manger dans les édifices privés, tables annexes (d'offrandes) dans les églises mais sans doute jamais autel principal. L'usage de ces tables est particulièrement abondant dans le courant du IVe siècle. La toute dernière étude de ce matériel tend, d'une manière vraisemblablement trop restrictive, à attribuer ces objets à la seule époque théodosienne (Dresken-Weiland, 1991). C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
METZGER, 1977, n° 13, p. 61.

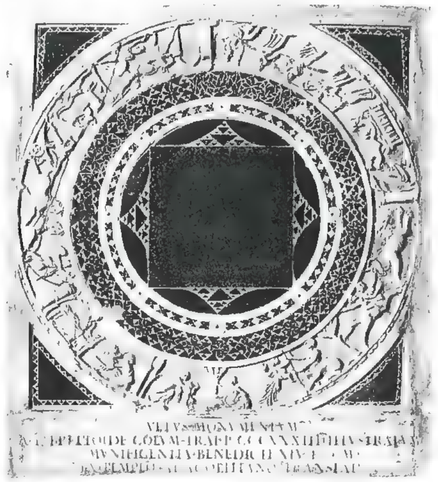


Fig. 1
Table ronde avec des scènes de la vie d'Achille ;
Rome, musée du Capitole

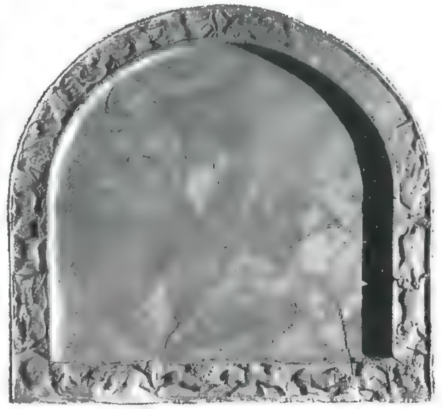


Fig. 2
Table « en sigma » avec combats d'animaux ;
Damas, musée national

2

2

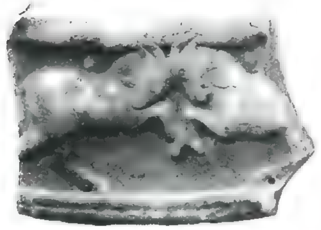
Fragment de rebord de table : Daniel dans la fosse aux lions

IVe siècle
Marbre blanc
L. : 23 cm ; l. : 17

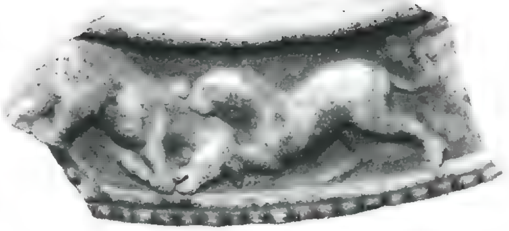
PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. Parent ; acq. en 1869.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 3046.

Fragment droit d'une table en sigma (cf. n° 1). Daniel est debout dans l'attitude de l'orant, la tête tournée vers la gauche. Il est vêtu à l'orientale avec pantalon collant et bonnet phrygien. Un lion est en arrêt à sa droite. Le mufle du deuxième animal apparaît dans la cassure à sa gauche. C. Me.

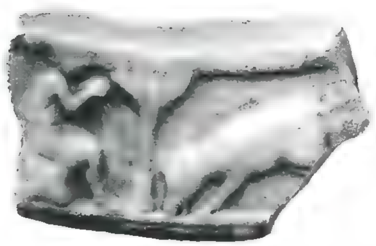
BIBLIOGRAPHIE
METZGER, 1977, n° 1, p. 49-50.



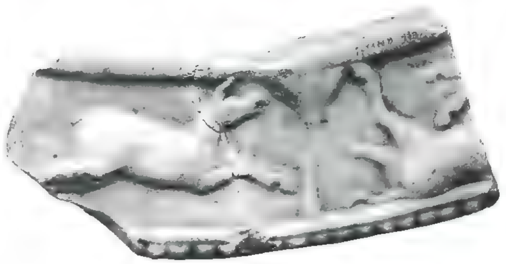
3 A



3 B



3 C



3 D

3

Quatre fragments de rebord de table : combats d'animaux et scène champêtre

IVe siècle
Marbre blanc
A) L. : 19,5 cm ; l. :12
B) L. : 25 cm ; l. : 12
C) L. : 25,5 cm ; l. : 12,5
D) L. : 17 cm ; l. : 12,5

PROVENANCE
Athènes ; acq. en 1921.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 3421.

Ces quatre fragments courbes appartiennent à une même table circulaire (cf. n° 1). Quatre autres fragments conservés à l'Art Institute de Chicago proviennent de la même table (un élément du Louvre recolle avec un élément de Chicago). Un essai de reconstitution graphique donnerait un plateau d'environ 80 cm de diamètre. Le rebord comporte des combats d'animaux ou des scènes de chasse et une scène pastorale avec un jeune berger assis sur un rocher. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
METZGER, 1977, n° 6, p. 53-56.

4

4

Statuette d'impératrice : Aelia Flacilla ou Pulchérie ?

Constantinople (?), v. 380-390 ou 410-420 ?
Marbre (de Paros selon Delbrueck)
H. : 78 cm
Récemment nettoyée ; sur le devant, le raccord entre la tête et le corps n'est pas évident.
La main droite manque.

PROVENANCE
Trouvée à Chypre ; donnée à l'État français par le comte de Mas Latrie en 1846.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 13.

La statuette, finement travaillée sur l'avant, plus fruste à l'arrière, représente une impératrice tenant dans sa main gauche un diptyque. La main droite était taillée comme le poignet dans une pièce de marbre différente et fixée par un crampon (cavité visible) au reste du bras. Le raccord entre la tête et le corps paraît dû plus à une cassure qu'à une facture en deux pièces séparées. La reprise du drapé autour de la gorge, sous le raccord, semble destinée à servir de support arrondi à une parure disparue du type de celle que l'on remarque sur Projecta dans le célèbre coffret (notice de G. S. Chiesa dans cat. de l'exp. *Milano*, 1990, 1c 3i et p. 181, reconstitution en couleur du costume de Projecta), sur les impératrices représentées sur un chapiteau imposte (Fıratlı, 1990, n° 217 : Ariane ?), les mosaïques (Théodora à Saint-Vital) et les diptyques (Volbach, 1976, n° 33 [Théodora], n^{os} 51-52 [Ariane ?]) et dont un collier du musée de Berlin donne une assez fidèle idée (exp. *Age of Spirituality*, 1977, n° 284). Ce recreusement a aussi entaillé le bourrelet que l'on observe au revers au ras de la chevelure. Sur la tunique (*dalmatica*) une bande recreusée après coup passant sur l'épaule droite, masquée par le manteau (*palla*) dont les plis obliques remontent pour couvrir tout le bras gauche, se retrouve sur la jambe droite. Une bande symétrique existe sur le côté gauche. Masquée à hauteur de l'épaule, elle se retrouve le long de la jambe gauche. Des traces de peinture rouge ou de préparation s'observent dans les *clavi* ; les traces de ciseau visibles sur le fond avaient sans doute pour but de faciliter l'adhérence de la couleur. Les pieds étaient situés dans le prolongement des bandes. Leurs extrémités, manquantes et non cramponnées au reste, étaient peut-être en marbre coloré. Deux petits trous, de fonction inconnue, sont visibles au-dessus du pied gauche. Le drapé est très détaillé, rendu par des plis amples, très refouillés dans la partie inférieure de la tunique. Le revers, en revanche, est schématiquement traité. On retrouve, sur l'omoplate droite, la rainure surcreusée correspondant à la bande pourpre du *clavus* ; les plis du manteau dessinent des chevrons ou des obliques raides ; le drapé du bas de la tunique est seulement ébauché.

La tête est très fine. Le nez est délicat, la bouche paraît retenir un léger sourire. Le contraste des volumes entre les cernes et les joues est très marqué. Les sourcils, en partie masqués par la chevelure, semblent très symétriques. Le diadème est composé de deux rangs contigus de perles ou de cabochons circulaires encadrant une pierre centrale de forme ovale. Une frange de mèches très fines et régulières se répartit en deux moitiés symétriques de part et d'autre de l'axe fait par le cabochon central de la couronne d'où elle descend et l'arête du nez. Elle encadre les sourcils et les tempes. Elle devait masquer la presque totalité des oreilles dont l'emplacement est indiqué par une cavité (logement d'une boucle d'oreille comme sur le portrait d'impératrice du Museo Giovio à Côme [exp. *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, n° 54 ; Guarducci, 1989-1990, p. 42, fig. 1] ?). A l'arrière, la masse des cheveux se divise en deux lobes inégaux (le gauche est plus large et descend plus bas ; il présente vers le haut un arrachement en forme de croissant). Ceux-ci sont séparés par un bandeau vertical en fort relief (sur ses parois, concrétions ou restes de repeint) que l'on retrouve, moins saillant et s'arrêtant au cou, dans la Fausta (?) du Louvre (Heintze, 1971, pl. 8a) ou l'Hélène de la collection Stathatos à Athènes (Heintze, 1971, pl. 8b). Le chignon aplati ramené sur l'avant porte à son sommet deux paires de petites bosses prolongées de sillons obliques vers l'arrière : le sculpteur a ainsi indiqué les épingles qui maintenaient l'agencement délicat des cheveux.

La chevelure à chignon ramené au sommet de la tête de type *Scheitelzopf* se caractérise surtout par la finesse et la régularité de ses mèches. Ce détail rappelle le buste en bronze de Budapest attribué à Valentinien II, la tête d'Istanbul considérée comme celle d'Arcadius plutôt que celle de Théodose II et enfin celle du Louvre (n° 5). L'attribution traditionnelle à Aelia Flacilla, épouse de Théodose I^{er}, est peut-être plus vraisemblable que celle de Pulchérie (sur ces deux impératrices, Holum, 1982, fig. 11 et p. 43, qui décrit rapidement la statuette et mentionne l'attribution communément reçue à Flacilla) ; mais la ressemblance avec la chevelure du colosse de Barletta (Marcien ou Léon ?) conseille de ne pas exclure cette seconde attribution.

J.-P. S.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, n° 3303 ; ALBIZZATI, 1928, p. 163-168, pl. 24-25 ; DELBRUECK, 1933, p. 163-165, pl. 62 ; RUMPF, 1957, p. 32 ; VOLBACH et HIRMER, 1958, n° 58, fig. 58 ; L'ORANGE, 1961, p. 72-74 ; HEINTZE, 1971, p. 83 et 90 ; CALZA, 1972, n° 88 ; STICHEL, 1982, p. 52-53, pl. 19 ; ÖZGAN et STUTZINGER, 1985, p. 257-258, pl. 55, 4.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 574 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 20.

5

Tête d'empereur : Eugène ou Théodose II

Constantinople (?), 392-394 ou plutôt 408-450, vers la fin du règne de Théodose II (après 425) (?)
Marbre
H. : 25 cm
Le nez a été refait ; éclats en de nombreux points, notamment sur la lèvre supérieure.

PROVENANCE
Fonds ancien du Louvre (dans les collections royales depuis le milieu du XVII^{e} siècle).
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MA 1036.

Le haut du visage est très régulier, avec les cheveux épais, aux mèches fines retombant avec un léger arrondi sur un front échancré des deux arcs sourcillaires très purs (à l'arrière, la chevelure épouse l'arrondi du lobe de l'oreille). La paupière supérieure est un peu tombante cependant que l'inférieure est étroite. Le globe oculaire a sa sphéricité bien soulignée par le recreusement des coins de l'œil et l'échancrure de la glande lacrymale. Les joues sont émaciées et la pommette indiquée. Les plis de part et d'autre des ailes du nez sont très marqués, les commissures des lèvres, légèrement tombantes, le menton, relativement étroit. En plus d'une moustache, l'empereur porte un collier peu fourni dont les boucles rappellent celui du Gratien (?) de Trèves (en dernier lieu, C. Saletti, exp. *Milano*, 1990, 1b.3h).

Le diadème, légèrement relevé, est fait d'un rang d'alvéoles rectangulaires où devaient être incrustées des pierreries, encadré en bas et en haut de files de perles ou de pierres circulaires qui s'interrompent au centre pour laisser place à un médaillon carré décoré de plusieurs pierres dont seuls subsistent les logements (sur les diadèmes, cf. Lipinsky, 1960).

Le portrait appartient peut-être à l'époque théodosienne. La frange en arrondi des cheveux sur le front évoque une tête du musée Paul Getty attribuée à la deuxième décennie du V^{e} siècle (Özgan et Stutzinger, 1985, p. 260-261, pl. 56, 1 et 2). Delbrueck pensait que le portrait aurait pu être exécuté en 437, à l'occasion du mariage de la fille de Théodose II, Licinia Eudoxia.

J.-P. S.

BIBLIOGRAPHIE
DELBRUECK, 1933, p. 217-219 ; RUMPF, 1957, p. 33 ; WESSEL, 1961, p. 351-352 ; HEINTZE, 1961, p. 17, 20, pl. 46 ; SEVERIN, 1972, p. 76-80, Cat. n° 20, p. 174-175 ; STICHEL, 1982, pl. 23a et 24a.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 522 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 22 ; *Portraits du Louvre*, 1991, n° 36.

5

6

6

Tête dite d'Ariane

Constantinople ou Rome (?), début du VI^e^ siècle
Marbre (Carrare ?)
H. : 25,7 cm ; L. : 22,8 ; Pr. : 23

PROVENANCE
Trouvée à Rome (?) Léguée au Louvre par le comte Isaac de Camondo, 1911
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. R. F.1525.

Bien qu'attribuée, lorsqu'elle fut léguée au Louvre, aux ateliers campaniens du XIIIe siècle, cette tête est désormais considérée comme un jalon essentiel dans le passage de la statuaire du Bas-Empire à la sculpture proprement byzantine.

Deux autres têtes, conservées à Rome, ne diffèrent de la tête du Louvre que par leur état de conservation : celle du musée du palais des Conservateurs est presque exempte de restauration mais assez mutilée (nez, menton, ornements de la coiffure); celle du cloître de Saint-Jean de Latran, difficile à examiner, est remontée sur un buste de remploi : elle a été complétée au niveau du nez et il n'est pas certain que les incrustations des pupilles soit d'origine; sur la tête du Louvre, elle aussi de provenance probablement romaine, en dehors d'un décapage général à l'acide des superficies et de quelques accidents à la coiffure, on note surtout la réfection assez habilement faite du nez, au profil un peu camus et qui a quelque peu modifié la physionomie.

L'identification du modèle est problématique. Quelle est la femme de haut rang en l'honneur de laquelle trois bustes, ou plus vraisemblablement trois statues (les têtes retrouvées auraient pu s'adapter à des torses plus anciens à tête amovible), avaient été érigées dans la seule ville de Rome ? Les circonstances historiques et les rapprochements faits avec certains ivoires bien connus ont fait de l'impératrice Ariane la meilleure candidate possible : fille de Léon Ier, empereur d'Orient (457-474), elle fut investie, de ce fait, d'une légitimité dynastique qui lui permit de transmettre le pouvoir impérial à son fils Léon II puis à ses deux époux, Zenon (474-491) et Anastase Ier (491-518). Il est d'ailleurs admis que, du fait de son importance politique, Ariane est l'impératrice byzantine dont il subsiste le plus de portraits : on la retrouve en médaillons sur les diptyques consulaires de Clementinus (Liverpool), d'Anthemius (perdu mais connu par une estampe) et d'Anastasius (n° 15), et surtout sur les deux feuilles d'ivoire de Vienne et de Florence (Volbach, 1976, nos 15, 16-21, 51, 54; cf. aussi fig. p. 43 et 44). Il faut cependant noter que le visage de l'impératrice sculpté sur ces ivoires a une noblesse de traits dont les trois têtes romaines de marbre semblent avoir toujours été dépourvues, et que d'autres femmes issues de lignées impériales ont pu, fût-ce durant une brève période, être considérées comme les dépositaires du pouvoir légitime : Pulchérie, petite fille de Théodose le Grand et fille de l'empereur Arcadius, tutrice de Théodose le jeune et qui fit de son époux Marcien un empereur; ou bien Vérine, la propre mère d'Ariane, dont on sait qu'elle figurait sur une mosaïque, portant « comme un fils » le futur Léon II. Mais ces impératrices n'eurent guère de liens avec la *pars occidentalis* de l'Empire, ni spécialement avec la ville de Rome. Faut-il alors penser à d'autres candidates : Licinia Eudoxia, fille de Théodose le jeune et épouse de Valentinien III († 455) puis de l'usurpateur Maxime, tous deux empereurs d'Occident ? Ou Léontia, sœur d'Ariane, qui épousa Marcien, fils de l'empereur d'Occident ? Cette dernière ne porta toutefois jamais le titre impérial et devrait donc être écartée, si l'on pose en principe que la coiffure de la présumée Ariane est une coiffure spécifiquement impériale.

Le type même de la coiffe à deux pointes enserrant étroitement les cheveux et qui, dans le marbre, laisse dépasser sur le front et sur la nuque une ou deux bouclettes, est bien celui que l'on retrouve sur les ivoires déjà cités. Mais sur ces ivoires, comme d'ailleurs sur la tête de marbre de Milan, sans doute plus tardive (Théodora ?) et même sur la tête en bronze de Balajnac (Euphémie ? cf. exp. *Age of Spirituality,* 1977, nos 26, 27), il semble qu'un diadème de perles ou de grosses gemmes rondes soit posé par-dessus cette première coiffure, marquant explicitement la dignité impériale. Sur les trois têtes « romaines », au contraire, les rangs de perles, de même que la gemme rectangulaire qui orne le centre de la coiffure, forment un réseau qui paraît cousu directement sur la coiffe. On se trouverait donc en présence d'une coiffure d'apparat mais pas nécessairement d'une coiffure impériale.

Faut-il reprendre l'hypothèse que nous sommes en présence du portrait d'une des princesses « barbares » qui jouèrent un rôle politique en Italie au moment de la chute de l'Empire romain d'Occident ? Fuchs (1943) avait proposé le nom d'Amalasuntha, fille de Théodoric le Grand, roi des Goths, nièce de Clovis par sa mère Audeflede, épouse d'Eutharic et probablement régente de 526 à 534 au nom de son fils Athalaric, successeur de Théodoric, avant d'appeler au trône son cousin Théodat qui la fit étrangler en 535. Compte tenu du rôle joué par les souverains Goths dans la ville pontificale, la présence d'effigies de cette princesse (qui figure peut-être avec une coiffure très ornée mais sans diadème sur le feuillet du consul Oreste) n'y serait point incongrue.

Toutefois, qu'il s'agisse du portrait d'Ariane, d'une autre impératrice byzantine ou de la « barbare » Amalasuntha, il est bien certain que l'artiste qui l'a exécuté se réfère aux visages des portraits constantinopolitains et que, même si l'œuvre a été exécutée à Rome, c'est bien aux origines de l'art byzantin qu'il faut placer ce visage inquiétant, que semblent dévorer des yeux immenses, creusés par deux trépans de diamètres inégaux. J.-R. G.

BIBLIOGRAPHIE
DELBRUECK, 1913, p. 324, pl. XV-XVII; VITRY, 1914, p. 158-159; FUCHS, 1943, p. 127; WESSEL, 1962, p. 244-247; SANDE, 1975, p. 67, fig. 12; BRECKENRIDGE, 1977, n° 24.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 550; *Age of Spirituality,* 1977, n° 24; *Splendeur de Byzance,* 1982, Sc. n° 2; *Spätantike und frühes Christentum,* 1983, n° 74; *Portraits du Louvre,* 1991, n° 38.

7

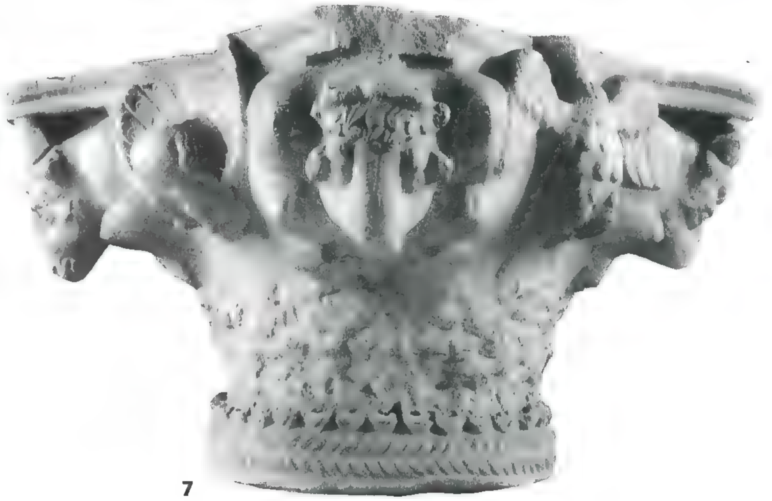
Chapiteau à double zone avec treillis et protomes de béliers

Constantinople, 1re moitié du VIe siècle
Marbre de Proconnèse
H. : 44 cm ; D. inf. : 35 ; section de l'abaque : 58
La partie ajourée en treillis est arrachée, ainsi que les pattes des agneaux, celles des aigles; manques aux ailes d'un des aigles et à la queue d'un des paons. Deux coins d'abaque écornés. Sur le lit d'attente, cercle piqueté (diam. 48 cm; surface ravalée au ciseau « grain d'orge ») en légère saillie par rapport aux angles de l'abaque (même type de ciselures et léger chanfrein sur le pourtour) qui ne recevaient donc pas le poids supporté par le chapiteau; au milieu, mortaise carrée (7 × 7 × 7 cm) avec restes du scellement en plomb dans la cavité.

PROVENANCE
Arles; se trouvait en 1776 dans une salle de l'Archevêché et aurait pu appartenir à la basilique paléochrétienne de Saint-Étienne qui existait sous ce vocable depuis l'épiscopat d'Hilaire (429-449) à l'emplacement de l'actuelle église de Saint-Trophime.
Arles, Musée lapidaire, inv. n° C 60.

Bandeau en léger retrait sous l'astragale; astragale décoré d'un rameau de feuilles de laurier tellement serrées qu'elles ressemblent à des chevrons. Le bas de la corbeille était sûrement décoré d'un treillis (départ des baguettes le composant, disposition des arrachements). Comme dans tous les chapiteaux décorés de treillis, ce dernier était surmonté d'une baguette horizontale circulaire où agneaux et oiseaux médians posaient leurs pattes. Dans la zone supérieure, agneaux aux angles et, alternant deux à deux, aigles dressés aux ailes déployées et paons faisant la roue. L'abaque, mince, est à deux registres non décorés.

Les éléments les plus caractéristiques sont les volatiles entre les protomes de béliers. Des paons faisant la roue de face se retrouvent dans cette position sur des chapiteaux à double zone à Korykos (Kitzinger, 1946, n° 29), à Salone (Kitzinger, 1946, n° 38), à Thessalonique (Tsioumi et Bakirtzis, 1979, n° 28), à Saint-Marc de Venise (Deichmann, 1981, n° 469) et sur des chapiteaux ioniques à imposte de Constantinople (Fıratlı, 1990, nos 215 et 216). La pleine expansion de ce thème est à chercher à Saint-Polyeucte (524-527), non seulement dans les niches creusées dans les architraves du rez-de-chaussée, mais aussi dans les corniches où les oiseaux ont des dimensions plus proches de celles observées sur le cha-



7

piteau d'Arles (Harrison, 1986, 2 c IV, fig. 121). L'aigle aux ailes éployées est aussi attesté à cette place sur des chapiteaux à double zone à Istanbul (Fıratlı, 1990, n° 205), à Véria et à Thessalonique (Panayotidi, 1972, n^{os} 6 et 14), à Philippes (Sodini, 1984, p. 238).
J.-P. S.

BIBLIOGRAPHIE
ESPÉRANDIEU, IX, 1925, p. 110, n° 6724; BENOÎT, 1938, p. 137-144 (qui signale l'existence d'une tête de bélier mutilée appartenant à un chapiteau analogue mais de dimensions moindres); KITZINGER, 1946, n° 43, fig. 88; FÉVRIER, 1978, p. 141, fig. 7; FÉVRIER, 1980, p. 479, fig. 400; *Naissance des Arts chrétiens*, 1991, p. 223.

EXPOSITION
Premiers temps chrétiens, 1986, n° 451.

8

8

8

Chapiteaux à double zone avec treillis et aigles

Constantinople, 1re moitié du VI^{e} siècle
Marbre
H. : 35/38 cm; D. inf. : 28/29;
section de l'abaque 50/51
Nombreuses réfections lors de leur entrée, à la fin du XVI^{e} siècle, dans la coll. Mattei à Rome. Sur le lit d'attente, deux saignées perpendiculaires à partir du centre échancrant le bouton de l'abaque et rebouchées.
Monogramme de Jean II, pape de 533 à 535.

PROVENANCE
Rome, sans doute église des Saints-Côme-et-Damien; à la fin du XVI^{e} siècle, coll. Mattei; entre 1808 et 1814, coll. du cardinal Fesch, archevêque de Lyon.
Lyon, trésor de la cathédrale.

Les quatre chapiteaux, dont deux sont ici exposés, sont identiques. En bas, astragale fait de segments de couronne de laurier disposés en sens contraire de part et d'autre de quatre fleurettes de six pétales. En zone inférieure, treillis en partie refait au XVI^{e} siècle, surmonté d'un listel également décoré d'une couronne de feuilles de laurier (plus étroite que celle de l'astragale). En son état actuel, la zone supérieure présente aux angles quatre aigles aux ailes éployées dont les pattes reposent sur une guirlande de feuillage (laurier, chêne ?) qui fait le tour du chapiteau, décrivant, au milieu de chaque face, un enroulement. Dans ce dernier, des médaillons qui offrent de nos jours une alternance entre des chrismes, des monogrammes et, sur trois des chapiteaux, des armoiries comprenant soit un damier barré transversalement, soit un aigle, soit un mélange des deux (damier simplifié en bas, aigle en haut). Dans une remarquable étude, F. Guidobaldi a montré que ces armoiries sont celles de la famille Mattei qui a acquis ces quatre chapiteaux qu'un dessin de Battista da Sangallo montre à la fin du XVI^{e} siècle encore en dépôt dans l'église des Saints-Côme-et-Damien. Les réfections ne se bornèrent pas à l'intégration de ces médaillons armoriés, taillés dans un marbre à grain fin (Carrare plutôt que Pentélique). Les aigles des angles furent aussi retravaillés, car leur plumage est proche des aigles inclus dans les médaillons. Le décor primitif était constitué d'aigles aux angles et, au centre, d'une alternance entre chrismes à six branches et monogrammes. Ces derniers sont identiques à ceux que l'on relève sur les plaques de Saint-Clément et sont à attribuer au même donateur, à savoir le pape Jean II. Mais leur présence au XVI^{e} siècle dans l'église des Saints-Côme-et-Damien ne milite pas en faveur de leur attribution à Saint-Clément, mais plutôt à l'église précitée, construite par le pape Félix IV (526-530) et dont le décor a pu être complété par Jean II. La présence d'une guirlande est rare sur les chapiteaux de Constantinople. Outre deux chapiteaux de Saint-Marc dont des copies modernes nous restituent une image plus ou moins fidèle et deux chapiteaux corinthiens toujours à Venise (l'un au Musée archéologique, l'autre au cloître de Santa-Apollonia), on ne connaît qu'un exemple de Varna (chapiteau avec zone inférieure décorée d'écailles ajourées et colombes (?) aux angles prenant appui sur une guirlande : Barsanti, 1989, fig. 82 et Guidobaldi, 1989, fig. 8) et les chapiteaux du musée d'Istanbul (Fıratlı, 1990, n^{os} 227-229). Ces derniers, en raison de leur lieu de trouvaille, sont considérés par C. Mango (conférence du 9/4/1991 au Collège de France) comme provenant du *Cosmidion*, restauré par Justinien, et leur guirlande, attestée sur de nombreux chapiteaux syriens et mésopotamiens, mise au compte de syriacismes suscités par l'origine des deux saints qui y étaient vénérés, Côme et Damien, les mêmes, notons-le en passant, que ceux de l'église romaine où étaient déposés les chapiteaux lyonnais. Le nombre des chapiteaux et la présence de canaux perpendiculaires sur le lit d'attente ont suggéré une attribution probable de ces pièges à un ciborium (c'est le pape Serge I^{er} [687-701] qui édifie toutefois un ciborium dans cette église). J.-P. S.

BIBLIOGRAPHIE
BÉGULE et BERTAUX, 1911, p. 199-211; GRÜNEISEN, 1912, p. 299-300; KITZINGER, 1946, n° 86, p. 70; GUIDOBALDI, 1989, p. 317-364.

9

Chapiteau à double zone avec palmettes et aigles

Constantinople, 1re moitié du VI^{e} siècle
Marbre de Proconnèse
H. : 31 cm; D. inf. : 29,5;
section de l'abaque : 42/42,5
Arrachements sur l'astragale. La tête d'un aigle manque; le corps et la tête d'un autre sont détruits; deux nœuds médians d'abaque sont endommagés.

PROVENANCE
« Donné en 1911 par l'antiquaire Demotte, comme provenant de la région pyrénéenne, ce qui n'a pu être confirmé et paraît peu vraisemblable » (exp. *Chapiteaux romans*, 1983, n° 7, p. 11).
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, R. F. 1514.

9

L'astragale est orné de feuillettes obliques finement dentelées inclinées vers le bas. La zone inférieure a reçu des palmettes allongées à sept pointes dont les trois supérieures portent le listel médian à deux registres. Au-dessus, quatre aigles disposés aux angles dont les ailes éployées dessinent au milieu de chaque face un triangle pointe en bas dont la base est constituée par le fleuron d'abaque. Les traits, le duvet et les plumes des aigles sont détaillés avec un certain soin. Le triangle entre les aigles est occupé par une sorte de cornet fait de feuillettes finement dentelées; l'un d'entre eux est recouvert d'un rameau sinusoïdal fréquent dans les tranches de volutes des chapiteaux composites ioniques et dans les espaces en V ou en lyre de certains chapiteaux corinthiens. L'abaque est à deux registres.

Les zones inférieures en palmettes à sept ou cinq pointes sont courantes dans les chapiteaux à double zone (recensement détaillé dans Barsanti, 1989, p. 152-154). Les plus beaux exemples de ce type décorent le ciborium de l'église de Poreć en Slovénie (Russo, 1991, n^{os} 46 et 47, p. 80-83) : toute la surface de ces chapiteaux est rehaussée de décor; le listel a reçu un rang de grènetis; la bande à l'arrière et au-dessus de ce dernier, sous l'extrémité des ailes, est pourvue d'un rang de feuilles lancéolées. Sur l'exemplaire du Louvre, comme sur un chapiteau très semblable de Kairouan (Harrazi, 1982, n° 325), la bande, peu visible à la hauteur où est placée généralement un chapiteau, n'a pas été travaillée. Des aigles de même facture se rencontrent également sur de nombreux chapiteaux dont la zone inférieure est en feuillage (acanthe dentelée généralement).

La tentation est grande de rapprocher, en raison de sa provenance fantaisiste, ce chapiteau des douze autres de l'ancienne collection G. Grey Barnard. Eux aussi auraient été trouvés dans les Pyrénées (près de Luchon). Ils proviendraient d'un cloître de Muret qui est inconnu par ailleurs. Leur hauteur serait de 31 cm. La photographie de deux d'entre eux (Weinberger, 1941, n^{os} 1-12, pl. 1-2) montre que l'astragale et les aigles sont différents. La première a un rang de grènetis au lieu des feuillettes obliques; les seconds n'ont reçu aucun traitement pour leur plumage et leur anatomie évoque les protomes de griffons présents sur des chapiteaux à double zone plutôt tardifs.
J.-P. S.

BIBLIOGRAPHIE
AUBERT et BEAULIEU, 1950, n° 23 (chapiteau roman, XII^{e} s.).

EXPOSITION
Chapiteaux romans, 1983, n° 7 (art byzantin, VI^{e} s.).

Les ivoires du V^e au VIII^e siècle

Le travail de l'ivoire aux V^e et VI^e siècles s'enracine dans une longue tradition antique. Toutefois, un nouveau regain d'intérêt pour ce matériau et, dans une certaine mesure, une utilisation différente, font de cette période un moment exceptionnel. La coutume, pour le consul nouvellement désigné, d'envoyer aux notables qui avaient soutenu sa candidature des tablettes à écrire d'ivoire sculpté, réunies par des charnières pour former un diptyque, est un fait important dans l'histoire de l'art : la décision de 384, réservant aux seuls consuls l'usage des diptyques (sauf autorisation spéciale de l'empereur), et la disparition du consulat en 541 délimitent et expliquent la série des ivoires consulaires aujourd'hui conservés qui, de 400 à 540, forment autant de jalons d'origine et de date certaines. Pour des raisons encore mal élucidées, mais probablement liées à la déposition du dernier empereur d'Occident, en 476, les diptyques consulaires conservés pour le V^e siècle sont occidentaux alors que ceux du VI^e siècle ont été taillés à Constantinople. Toutefois, le caractère officiel de ces œuvres leur impose une indéniable rigidité conventionnelle, estompant les différences stylistiques entre les œuvres créées en Occident et celles exécutées en Orient : il n'est pas toujours aisé de discerner la part de chacune de ces régions dans les ivoires profanes, chrétiens ou païens sculptés à cette époque. Ainsi, après bien des tergiversations, il faut maintenir l'attribution à la Méditerranée orientale, vers 500, probablement à un atelier hellénistique d'Alexandrie sous forte influence constantinopolitaine, des fragments ajourés illustrant le cortège d'Apollon musagète et le thyase dionysiaque de la Bibliothèque nationale (n° 22). En revanche, le diptyque païen de Sens, en dépit du caractère oriental souvent souligné de son iconographie, et la plaque du Christ et des apôtres de Dijon (n^os 10, 11) doivent être considérés comme des créations occidentales puisqu'elles peuvent être rapprochées de l'Apothéose d'un empereur du British Museum de Londres, œuvre italienne du deuxième quart du V^e siècle : pièces profanes, païennes et chrétiennes, ces trois ivoires illustrent la diversité de la clientèle d'un même atelier.

Des diptyques consulaires réalisés pour Areobindus, en 506, à celui de Justin, en 540, la production officielle constantinopolitaine semble d'abord très cohérente : les diptyques d'Anastasius, en 517, ou de Magnus, en 518 (n^os 15, 16), suivent encore la composition des feuillets les plus complexes au nom d'Areobindus (n^os 12, 13). Le nombre et l'importance des pièces disparues sont trop grands pour que nous prétendions aujourd'hui connaître les règles qui présidaient à l'élaboration des diptyques consulaires. Pourtant, les diptyques conservés des consuls Areobindus et Philoxenus (n^os 12-14, 18-19) prouvent que la richesse de leur décor dépendait du rang de leur destinataire. Les dédicaces des diptyques de Philoxenus et Justinien nous apprennent qu'ils étaient envoyés aux membres du Sénat (n^os 18, 17). Par comparaison, on peut déduire que les plus élaborés, sur lesquels le consul trônant est représenté dans toute sa gloire, avaient été préparés pour les plus hauts responsables de l'empire.

Tout, dans ces représentations, contribue à accentuer le hiératisme du personnage principal dont le visage impassible, le corps raidi par les ornements des vêtements officiels, la taille agrandie par rapport à celle des autres protagonistes, ne veulent plus être que l'expression du pouvoir, conféré par le couple impérial ou les allégories de Rome et de Constantinople qui dominent et protègent le trône consulaire. Cette omission volontaire des traits individuels, qui préfigure, dans une certaine mesure, la spiritualisation des personnages sur les ivoires du X^e siècle, est si forte que, sans les inscriptions qui l'identifient nommément, on hésiterait souvent à reconnaître un même consul sur les représentations que donnent de lui ses divers diptyques, et même parfois les deux feuillets d'un même diptyque (n^os 12-14) : parmi les œuvres exposées, seul le visage vieilli de Philoxenus pourrait être un véritable portrait (n° 18). Et l'on peut se demander, devant cet aspect stéréotypé, si la plupart des diptyques consulaires n'étaient pas préparés à l'avance et gardés en attente dans les ateliers de Constantinople, pour être complétés plus tard par l'inscription du nom et des titres du nouveau consul. Sur les ivoires représentant le consul présidant aux jeux du cirque, la différence de traitement entre le portrait et les scènes de l'arène mérite d'être relevée. Le modelé soigné des visages consulaires, la richesse des costumes, l'admirable poli de l'ivoire, par exemple sur les feuillets d'Anastasius ou de Magnus, permettent d'établir le lien avec les visages des ivoires impériaux, comme l'« ivoire Barberini » (n° 20). En revanche, dans l'arène, les petites silhouettes des acteurs ou des belluaires, un peu simplifiées et schématisées, s'agitent tandis que, tout autour, les spectateurs alignent leurs têtes rondes aux petits yeux vifs : le rapport s'établit ici avec certaines pyxides à sujets profanes ou chrétiens (n^os 29-31) et met en lumière un aspect différent et plus inattendu de l'art constantinopolitain.

La plus parfaite expression de l'art constantinopolitain est cependant donnée par le seul feuillet officiel en cinq parties qui ait été conservé, l'« ivoire Barberini » : cette image de l'empereur triomphant, qui, placé sous la bénédiction du Christ et assisté par son armée victorieuse, reçoit le tribut des peuplades soumises, pourrait évoquer Justinien plutôt qu'Anastase. Mieux peut-être que toute autre, elle concrétise la puissance et la majesté d'un pouvoir écrasant. Le très haut relief de la partie centrale et la science du travail de l'ivoire qu'elle manifeste ne trouvent guère d'équivalent en dehors des deux portraits d'impératrices de Vienne (Kunsthistorisches Museum) et de Florence (fig. 1, Bargello) et de la sensuelle figure d'Ariane (n° 21). Toutefois, les plaquettes latérales de l'« ivoire Barberini » s'apparentent plutôt à un autre monument majeur de l'art du VI^e siècle, la chaire d'ivoire de Maximien, archevêque de Ravenne († 556, fig. 2, Ravenne, Museo Archiepiscopale), dont les reliefs furent très vraisemblablement sculptés dans les ateliers constantinopolitains pendant le règne de Justinien.

Fig. 1
L'impératrice Ariane (?);
Florence; musée du Bargello

Or, tout un groupe d'ivoires dérive, sur un plan iconographique ou stylistique, de l'art de la chaire de Ravenne. L'origine (ou les origines), la date de ces œuvres, la nature même de leur dépendance par rapport aux modèles ravennates font toujours l'objet de polémiques. Il semble bien, pourtant, que ce groupe soit hétérogène, puisque les similitudes iconographiques impliquent seulement la référence à un modèle commun et non l'analogie des styles et l'identité des origines : ainsi, le parallèle maintes fois invoqué entre les deux reliures d'Estschmiadzin (Arménie) et de Saint-Lupicin (n° 27) fait apparaître, au-delà d'une iconographie et d'une composition similaires, une différence de style assez nette pour suggérer l'activité de deux ateliers différents. En dépit de la puissance presque brutale des images dans le cas de la reliure de Saint-Lupicin ou de la plaque du Saint Paul (n° 28), l'appauvrissement des compositions, l'aplatissement des formes, la disparition des modelés, la perte de la notion des situations spatiales et surtout la méconnaissance de certaines techniques de l'ivoirerie paraissent peu compatibles avec ce que l'on sait — ou croit savoir — des ateliers constantinopolitains : si l'on se réfère aux reliefs de la chaire de Ravenne, à l'« ivoire Barberini » ou encore au célèbre diptyque de Berlin avec la Vierge et le Christ trônant, ces ateliers se distinguent par l'équilibre des compositions, le sens du modelé, l'attachement à certaines traditions classiques, traits qui persistent jusqu'au VII^e siècle, par exemple, dans l'orfèvrerie.

Ce décalage par rapport au style des œuvres de la capitale, le fait que la reliure de Saint-Lupicin et plusieurs ivoires stylistiquement proches proviennent de trésors occidentaux où ils se trouvaient dès le Moyen Age, avaient poussé W. F. Volbach (1952-II) à y voir des imitations d'œuvres constantinopolitaines réalisées en Gaule : on sait que les denrées précieuses d'Orient, dont l'ivoire brut, ont continué à parvenir en Occident au moins jusqu'au début du VII^e siècle, comme le prouvent encore la boucle de ceinture de saint Césaire († 543) d'Arles et les fragments d'ivoire retrouvés dans les tombes. Par ailleurs, l'hypothèse d'une origine de

Fig. 2
Chaire de Maximien ; Ravenne ;
Museo Archiepiscopale

ce groupe dans la Méditerranée orientale, plus précisément en Égypte, ne serait pas à rejeter : comme l'avait déjà remarqué A. Cutler (1985), le fait que l'on ait découvert des os sculptés et non des ivoires dans les fouilles d'Alexandrie ne signifie nullement que l'on n'y travaillait pas l'ivoire (pour une époque plus récente, faudrait-il contester l'existence du travail de l'ivoire aux XIII^e et XIV^e siècles à Paris, sous prétexte que l'on n'a pas retrouvé de statuette ou de triptyque d'ivoire dans le sol parisien ?). De plus, des reliefs de bois coptes peuvent montrer une dégradation analogue dans l'interprétation des modèles constantinopolitains ; enfin, le fait qu'un fragment de pyxide d'ivoire (Ann Arbor, Kesley Museum), d'un style voisin de celui de la reliure de Saint-Lupicin, provienne de Medinah El Fayoum plaiderait plus en faveur d'ateliers égyptiens que d'ateliers constantinopolitains.

De semblables problèmes de date et d'origine se présentent pour le Christ trônant du Louvre (n° 23), qui aurait été trouvé dans le Caucase, œuvre dans laquelle se mêlent les influences syriennes et constantinopolitaines, ainsi que pour la plaque qui faisait autrefois partie du diptyque de Murano (n° 24) où, malgré une schématisation poussée des volumes et des drapés, les proportions et le modelé des personnages montrent une meilleure compréhension des œuvres constantinopolitaines.

Le groupe des ivoires dits « de la chaire de Grado », représenté ici par les deux plaquettes du Joel et du Saint orant (n^os 122, 123), soulève enfin la question des ivoires réalisés à une date plus tardive. Il est possible que la conquête du sud de l'Arabie par les Perses ait entravé, après 570, le commerce avec l'Inde et l'est de l'Afrique qui étaient les principaux producteurs d'ivoire brut (cf. Cutler, 1985) ; toutefois, l'existence de ce groupe de plaquettes prouve que, même si l'on suppose que les ateliers constantinopolitains ne pouvaient plus produire ce type d'objets, la sculpture sur ivoire n'avait pas disparu dans le monde byzantin et pouvait encore créer des chefs-d'œuvre. En effet, sur ces plaques, dont certaines illustrent des épisodes de la vie de saint Marc (Milan, Castello Sforzesco), l'élégance des formes, la recherche graphique des drapés cordés et des plis clochés, la richesse des architectures, l'évidente maîtrise technique indiquent un milieu raffiné et cultivé que l'on s'irrite de ne pouvoir identifier avec précision. Si l'on s'accorde plutôt aujourd'hui pour attribuer ces ivoires, après K. Weitzmann (1972-I), à la Syrie ou à la Palestine, au VII^e-VIII^e siècle, il faut bien reconnaître qu'aucune œuvre issue de ces régions n'a montré avec eux une parenté décisive. Enfin, leurs liens avec l'Italie, révélés par leur influence directe sur les ivoires de Salerne, à la fin du XI^e siècle, n'ont pas encore été expliqués de façon satisfaisante.

En dépit de ces questions et de ces interrogations, le rassemblement de ces ivoires issus des collections publiques françaises démontre sans équivoque l'importance des ateliers constantinopolitains et leur rayonnement, mais aussi l'influence plus subtile qu'ils ont exercée sur le Moyen Age occidental : beaucoup de ces ivoires, et non des moindres tels les diptyques d'Anastasius, de Philoxenus, de Justinien, l'« ivoire Barberini » ou les reliures de Saint-Lupicin et de Saulieu..., pieusement recueillis dans des trésors français et remployés à des fins liturgiques, ont été admirés pendant des siècles. On suppose que Clovis avait reçu de l'empereur Anastase, avec le titre de consul, un diptyque d'ivoire. Si cet ivoire ne peut être reconnu dans aucun des diptyques ou feuillets aujourd'hui conservés, le fait même qu'il soit encore évoqué prouve l'importance que ces objets ont pu avoir. Un autre diptyque, celui d'Anastasius, parent de l'empereur Anastase, était conservé à la cathédrale de Bourges : il figurait sur l'autel pour les messes solennelles et renfermait la liste des évêques de Bourges. Il continuait ainsi, exposé pendant des siècles sous les yeux des fidèles, à glorifier l'empire d'Orient.

Danielle GABORIT-CHOPIN.

10

Diptyque : Hélios et Séléné

A. Manuscrit
XIII^e siècle
Parchemin 66 p

B. Reliure
Italie du Nord ou Rome, deuxième quart ou milieu du V^e siècle ; Sens, XIII^e siècle (monture).
Ivoire d'éléphant, autrefois orné d'incrustations, bois, argent partiellement doré.
H. : 34,5 cm ; l. : 15.2
H. d'un feuillet d'ivoire : 32 cm ; l. : 12,5
Les deux feuillets sont encastrés dans les ais de bois de la reliure dont les bords sont recouverts d'argent estampé. Surface de l'ivoire usée. *Feuillet d'Hélios* ; fente et manque important en bas ; cassures anciennes ayant entraîné la disparition du bras d'un vendangeur, de la jambe antérieure du centaure. *Feuillet de Séléné* ; fentes et manque sur le côté droit ; manque le bras d'une Heure, accident aux bords de la coquille. Sur les deux feuillets, les manques importants ont été masqués par un travail de regravure de l'ivoire, vraisemblablement au moment de l'exécution de la reliure.

PROVENANCE
Ancien trésor de la cathédrale de Sens.
Sens, Bibliothèque municipale, ms. 46.

Les deux feuillets d'ivoire sont bordés d'un motif de feuillages stylisés, en chevrons. L'un des feuillets est consacré à Hélios — dieu du Soleil — assimilé ici à Dionysos. Au centre, Hélios-Dionysos, couronné de pampres, tenant un canthare et un thyrse, est soutenu par un satyre ; il est debout dans un char tiré par un centaure, sur la mer où s'ébattent des tritons et des naïades. Au-dessus, un cavalier (Dionysos ?) est précédé par un satyre soufflant dans une conque. Une scène de vendanges, avec trois jeunes gens foulant des grappes, se déroule à la partie supérieure. L'autre feuillet, en pendant, représente Séléné — déesse de la Lune — associée à Aphrodite. Séléné est emportée dans son char par un attelage de taureaux ; elle survole Thétis, allongée dans la mer au milieu de créatures aquatiques. Les rênes des taureaux sont tenues par un démon nu, qu'accompagne une femme élevant un plateau d'offrandes. En haut, des femmes à demi nues (les Heures ?) sont allongées sous des arbres ; la silhouette d'Aphrodite apparaît dans une coquille à gauche tandis qu'Éros est assis à droite.

Cet étrange diptyque évoque les croyances syncrétistes de la fin de l'Antiquité et l'importance de certains cultes d'origine orientale. Son origine — Égypte ou Occident ? — reste contestée. Des rapprochements proposés par Volbach (1976) avec des objets d'os trouvés en Égypte ou par Weitzmann (1972) avec la boîte avec Dionysos et une ménade de Washington n'emportent pas vraiment l'adhésion. En revanche, le style du diptyque rappelle beaucoup celui d'œuvres italiennes de la première moitié du V^e siècle : sa composition verticale évoque celle de la *Venatio* aux lions de Saint-Pétersbourg ou celle de l'Apothéose d'un empereur du British Museum (cf. *Age of Spirituality,* 1977, n^os 85, 60) ; de plus, la densité de sa mise en page, l'abondance des détails narratifs, les maladresses dans la situation spatiale des scènes et des acteurs, les drapés en ondes concentriques, les visages aux yeux enfoncés, un peu fixes sous de lourdes paupières, les bouches tombantes... sont autant de traits qui ont permis de l'associer au « diptyque Andrew » du Victoria and Albert Museum et, plus encore, à l'ivoire de l'Apothéose de Londres (fig. 1 ; Beckwith, 1958). Il faut aussi en rapprocher le Christ et les apôtres de Dijon (n° 11) où l'on retrouve les mêmes visages, les têtes du Christ (fig. 2) et de Hélios-Dionysos ou de Thétis étant presque identiques (fig. 3). Une attribution à un atelier d'Italie du Nord, vraisemblablement romain, dans le deuxième quart du V^e siècle est donc soutenable.

Le diptyque est décrit dans l'inventaire du trésor de 1658 (Julliot, 1877). Les deux feuillets ont été montés sur la reliure du manuscrit de « l'office des Fous », probablement composé par l'archevêque de Sens, Pierre de Corbeil († 1222).

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MILLIN, 1807, I, V ; CHÉREST, 1953 ; JULLIOT, 1877, p. 383 ; *Cat. gén. des mss. des bibl. publiques de France,* VI, 1887, n° 46 ; JULLIOT, 1897 ; DELBRUECK, 1929, n° 61 ; PEIRCE et TYLER, I, 1932, n° 121 ; BECKWITH, 1958, p. 25 ; WEITZMANN, 1972, p. 21 ; VOLBACH, 1976, n° 61 (avec bibl.) ; BRILLIANT, 1977, n° 134 ; GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 25, n° 22 ; DAMILANO, 1978.

EXPOSITIONS
Paris, 1889, n° 61 ; *Age of Spirituality,* 1977, n° 134 ; *A l'aube de la France,* 1981, n° 105.

Fig. 1
Apothéose d'un empereur ; Londres, British Museum

Fig. 2
Détail du n° 11

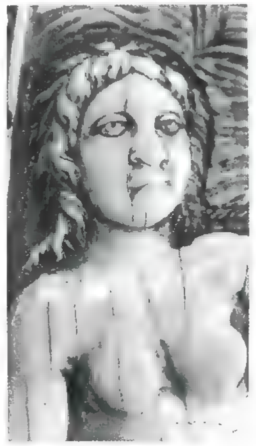


Fig. 3
N° 10, détail

10

11

Partie centrale d'un feuillet en cinq parties : le Christ et les apôtres

Italie du Nord ou Rome, 2e quart ou milieu du Ve siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 18,5 cm; l. : 12,9
La plaque a été cassée en deux et recollée. Dans l'épaisseur, tout autour, une rainure a été creusée pour l'encastrement des plaques de bordure. Accidents sur la bordure, surtout en haut, à dr. ; coins inférieurs cassés; nimbe du Christ ajouté. Au revers, gravure d'une croix et d'une silhouette de personnage vêtu d'une longue robe.

INSCRIPTION
Au revers, à l'encre, en partie effacée : « la Bonnadière (ou J. S. Bonnadière ?).

PROVENANCE
Anc. coll. Trimolet; legs, 1878.
Dijon, musée des Beaux-Arts, n° T 326.

La plaque est entourée d'une bordure plate, moulurée. Elle est entièrement occupée par la représentation du Christ et des apôtres, deux rideaux noués de part et d'autre indiquant qu'il s'agit d'une scène d'intérieur. Le Christ est représenté de face, entouré des onze apôtres et de saint Paul (qui remplace Judas). Tous sont assis dans des fauteuils pliants au dossier en forme de coquille et dont les accoudoirs ont la forme de dauphins (ce type de meuble représenté dès la fin du IVe siècle figure encore sur l'un des ivoires du groupe dit de Grado. Cf. n° 122, et Volbach, 1976, n° 108). Le groupe est représenté dans une perspective inversée, inspirée des thèses de Plotin, qui fait paraître plus grands les personnages les plus éloignés (Grabar, 1945). Au centre, un socle (sur lequel la lettre « P » a été gravée postérieurement) supporte une boîte ouverte dans laquelle on aperçoit l'extrémité de huit rouleaux, allusion aux écrits des Pères et aux Évangiles. La plupart des apôtres tiennent un rouleau. Le Christ, assis entre saint Pierre et saint Paul (ce dernier reconnaissable à sa calvitie), lève la main droite dans le geste du discours et, de la gauche, tient lui aussi un *volumen*. Sa tête, aux cheveux longs et bouclés, est entourée d'un nimbe crucifère qui a été gravé postérieurement, comme l'indique le travail de champlevage tout autour du nimbe.

11

Le thème du Christ enseignant parmi les apôtres est fréquent à l'époque paléochrétienne. L'analogie de l'attitude du Christ avec celui de la pyxide de Berlin, illustrant la même scène, a été signalée (Volbach, 1976, n° 161), mais le style est ici très différent. Le curieux effet de perspective, peut-être assez maladroitement traduit, ne doit cependant pas masquer l'intérêt du travail : les drapés sont traités en ondes concentriques; les visages, assez fins, notamment ceux du Christ et de saint Pierre, ont été repris au trépan; les yeux, un peu enfoncés, ont la pupille marquée; les paupières sont indiquées de façon appuyée; les bouches sont minces et tombantes.

La rainure pratiquée dans l'épaisseur tout autour de l'ivoire et les dimensions de cette plaque indiquent qu'elle était la partie centrale d'un feuillet en cinq parties, consacré aux scènes de la vie du Christ. L'ivoire de Dijon a parfois été considéré comme oriental ou syrien ou rapproché d'œuvres dont l'origine est discutée, comme le *Baptême du Christ* de Lyon (n° 25). Il présente cependant de réelles affinités avec des pièces attribuées à l'Italie, au Ve siècle, comme, par exemple, le « diptyque Andrew » (Londres, Victoria and Albert Museum; cf. Beckwith, 1958). Il est surtout très proche de l'ivoire de l'*Apothéose d'un empereur* de Londres, et du diptyque de Dionysos et Séléné de Sens (n° 10). En dépit de la divergence des iconographies, les ressemblances stylistiques sont assez nettes — difficulté de situation dans l'espace, drapés en ondes, facture des yeux et du visage — pour que l'attribution à un même atelier soit possible. Le fait que cet atelier ait produit à la fois des œuvres chrétiennes et païennes est tout à fait possible dans l'Italie du Nord ou le milieu romain de la première moitié du Ve siècle.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
CABROL et LECLERCQ, XIV, 2, 1948, col. 2422, fig.; PEIRCE et TYLER, I, 1932, n° 125; GRABAR, 1945, p. 26, pl. II, 4; VOLBACH, 1952-II; VOLBACH, 1976, n°148 (avec bibl.); MAURICE, 1983, n°1; CAILLET, 1991.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, n°150; *A l'aube de la France,* 1981, n°129; *Frühchristliche Zeugnisse,* 1965, n°107.

12

Feuillet inférieur d'un diptyque du consul Areobindus

Constantinople, 506
Ivoire d'éléphant autrefois orné d'incrustations
H. : 39 cm; l. max. : 13,5
Le feuillet a été entièrement brisé, transversalement, et réparé anciennement, à l'aide d'un morceau de tissu de lin encollé au revers. La partie supérieure a été retaillée (H. totale à l'origine, env. 40,5 cm. Cf. Delbrueck, 1929). Au revers, cuvette à cire bordée d'une moulure plate; traces des trois charnières à g., avec la cannelure pour la tringle; trous à dr., peut-être pour la fixation de l'ivoire sur une reliure (?).

INSCRIPTION
Sur la *tabula ansata* : EX C[omite] SAC[ri] STAB[uli] ET M[agister] M[ilitum] P[er] OR[ientem] EX C[onsule] C[onsul] OR[dinarius] (« ancien comte de l'écurie sacrée — *i. e.* écuries impériales — et maître de la Milice pour l'Orient, ancien consul, consul ordinaire »).

PROVENANCE
Acheté en 1684 par Philibert de La Mare, conseiller au parlement de Dijon; puis, anc. coll. Du Tilliot à Dijon, Richard de Ruffey, Richard de Vresvottes (1807, cf. Millin), L.-B. Baudot; acq. en 1894.
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, n° Cl. 13135.

Comme le prouve l'emplacement des charnières, le feuillet formait la partie inférieure d'un diptyque consulaire. Ces tablettes à écrire, sculptées sur une face et comportant sur leur revers une cuvette pour la cire, étaient envoyées par le nouveau consul à ceux qui avaient soutenu sa candidature. L'ivoire présente la composition que l'on retrouve, avec des variantes, sur plusieurs diptyques consulaires de la première moitié du VIe siècle (cf. n° 15) : le consul, revêtu de ses insignes, trône sous la *tabula ansata,* sur laquelle sont gravés ses titres. Sous son siège se déploie l'arène dans laquelle se déroulent les jeux qu'il préside. La *tabula ansata,* dont les extrémités sont en « queue-d'aronde », porte la moitié de l'inscription (qu'il est possible de restituer grâce à d'autres diptyques et feuillets consulaires sculptés pour le même personnage) énonçant les titres d'Areobindus, consul à Constantinople en 506. Issu d'une famille importante, il était fils de Dagalaifus, maître de la Milice pour l'Orient et consul en 461, et gendre de l'empereur Olybrius. Le consul porte une tunique brodée d'orfrois, sur laquelle est passé le *colobium* très richement orné; par-dessus,

12

la *trabea picta* est drapée en Y : les deux personnages représentés sur le pan de cette *trabea* pourraient être des parents importants d'Areobindus, peut-être son père, Dagalaifus, et son beau-père, Olybrius (Delbrueck, 1929). Ce détail ne se retrouve sur aucun des autres diptyques d'Areobindus conservés; toutefois, des bustes de personnages apparaissaient sur la *trabea* d'Anthemius, consul en 517, figuré sur un feuillet aujourd'hui disparu (Delbrueck, 1929, n° 17). Le consul lève dans la main droite la *mappa* qu'il agitait pour donner le signal des jeux; il tient dans la main gauche le sceptre, surmonté d'un aigle qui soutient lui-même une statuette de l'empereur Anastase, tenant un globe (?) et une hampe dont l'extrémité est brisée. Deux assistants se tiennent derrière Areobindus; le manteau de l'un d'eux est retenu par une fibule ansée. Au fond, un arc supporté par deux chapiteaux évoque le tribunal (ou la loge consulaire ?). Le trône du consul est très richement orné : il est porté par des pattes de lions; deux têtes de lions tenant des anneaux dans leur gueule apparaissent aux extrémités du banc; à l'extrémité des accoudoirs, deux statuettes de Victoires soutiennent un médaillon où est gravé le portrait d'Areobindus : ce type de siège est celui que l'on retrouve sur d'autres diptyques consulaires (cf. n^os^ 15, 16). La base et le tabouret portent un décor très légèrement champlevé, peut-être destiné à recevoir des incrustations de mastics de couleur. Les jeux du cirque — ici une *venatio* opposant fauves et belluaires — se déroulent dans une arène bordée d'une balustrade, que surmontent les bustes des spectateurs : il est possible que l'on ait voulu évoquer ici l'amphithéâtre de Constantinople, le *cynegion* (Chastagnol, 1966, p. 57). Dans l'arène, fauves et gladiateurs se démènent : un ours essaie d'écraser un panier ovoïde dans lequel est enfermé un personnage (fig. 1); un belluaire vient de tuer un ours; un autre tient un lasso enroulé; un cheval rue contre un ours; un belluaire, la tête protégée par un casque autrefois rehaussé d'incrustations, regarde un lion dévorant un taureau; un autre personnage s'apprête à se réfugier derrière une porte; des prix — bols, plats carrés, feuilles de palmier — sont jetés dans l'arène.

Premier en date des grands diptyques consulaires constantinopolitains conservés, le diptyque d'Areobindus offre déjà toutes les caractéristiques de cet art : disproportion des personnages traduisant leur importance et leur rang, minutie des détails, vivacité des attitudes dans les scènes du cirque (dont le style n'est pas très éloigné de celui de certaines pyxides contemporaines), contrastant avec le hiératisme du personnage principal dont le visage à la mâchoire lourde, aux grands yeux fixes sous la coiffure en boule, a l'immobilité d'un masque.

Il subsiste d'autres diptyques ou feuillets de diptyques réalisés pour Areobindus. Les deux feuillets isolés de Besançon (n° 13) et de Saint-Pétersbourg (Volbach, 1976, n° 8) et le diptyque complet de Zurich (fig. 1; *ibid.*, n° 11) permettent d'imaginer le pendant disparu du présent feuillet. Ces ivoires sont semblables, avec quelques variantes : il faut noter que, sur chacun de ces feuillets, les jeux du cirque sont représentés de façons diverses, ce qui n'est pas surprenant, mais que le portrait d'Areobindus, lui non plus, n'est jamais absolument identique. Les diptyques richement décorés comme celui dont provient ce feuillet étaient envoyés par le consul à des personnages officiels très importants. Ceux d'un type plus simple (cf. n° 14) étaient destinés à des officiels d'un rang plus modeste. On conserve aussi pour un autre consul, Philoxenus, consul en 525, des diptyques de types différents (n^os^ 18, 19). D. G.-C.

Fig. 1
Diptyque d'Areobindus;
Zurich, Landesmuseum

BIBLIOGRAPHIE
Baudelot de Dairval, 1686, p. 428, pl. 21; Montfaucon, suppl. III, 1724, p. 232-240, pl. LXXXIV; Gori, I, 1759, pl. 121-128; Millin, 1807, I, p. 268; Molinier, 1896, p. 21, n° 10; Cabrol et Leclercq, IV, 1920, col. 1111; Delbrueck, 1929, n° 11 (avec bibl.); Volbach, 1976, n°10; Caillet 1985, n° 49 (avec bibl.).

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 40.

13

Feuillet supérieur d'un diptyque du consul Areobindus

Constantinople, 506
Ivoire d'éléphant
H. : 37,5 cm; l. : 11,9
Surface très usée; coins à g. cassés avec manque important en haut; traces de charnières.
Au revers, cuvette pour la cire bordée d'une moulure plate.

INSCRIPTION
Sur la « tabula ansata » : FL[*avius*] AREOB[*indus*] DAGAL[*aifus*] AREOBINDUS V[*ir*] I[*llustris*].

PROVENANCE
Peut-être au XVII^e^ siècle dans la coll. de l'abbé Boisot, puis conservé à l'abbaye Saint-Vincent de Besançon; déposé au musée après la Révolution. Besançon, musée des Beaux-Arts, Inv. A.185.

La composition de ce feuillet est analogue à celle du feuillet du musée de Cluny (n° 12) : Areobindus, revêtu de ses insignes et flanqué de deux assistants, préside les jeux du cirque. Plusieurs détails diffèrent cependant : type de mouluration de la bordure du feuillet et de la *tabula ansata,* architectures, décor de la *trabea picta* du consul, décor du trône et de l'escabeau. La scène représentée dans l'arène n'est plus une *venatio* mais la distribution des prix aux artistes — couronnes, feuilles de palmier, bols ronds et plats carrés marqués d'une croix. Bien qu'il soit fréquent de noter des variantes entre les représentations des deux feuillets d'un même diptyque consulaire, ces divergences et surtout la nette différence des dimensions ne permettent pas d'y voir le pendant du feuillet du musée de Cluny.

Rien ne prouve, non plus, que le feuillet autrefois entre les mains de l'abbé Daguai de Sorèze (Tarn), qu'a signalé Dom Berthold en 1773, soit le pendant du feuillet de Besançon : il ne subsistait en effet que la partie supérieure de l'ivoire de Sorèze (cf. Coste, 1802; Cousin, 1941) qui n'a pas été retrouvé, et les mentions de Dom Berthold ne concernent que l'inscription de ce feuillet perdu et non le sujet représenté : or cette inscription, effectivement complémentaire de celle du feuillet de Besançon, se retrouve sur divers diptyques d'Areobindus (n° 12, et Volbach, 1976, n^os^ 8, 10, 14) : elle n'implique donc pas forcément l'appartenance au même diptyque. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Coste, 1802, p. 444-447; Molinier, 1896, p. 21, n° 9; Delbrueck, 1929, n° 10 (avec bibl.); Cousin, 1941, p. 152-155; Volbach, 1976, n° 9 (avec bibl.).

EXPOSITION
Besançon, le plus ancien musée de France, 1957, n° 273.

13

14

Diptyque du consul Areobindus

Constantinople, 506
Ivoire d'éléphant
H. : 34 cm ; l. : 11,8 et 11,9
Usure générale ; trous ; fentes ; coins intérieurs écornés sur l'un des feuillets, cassés sur l'autre ; toute la bordure manque du côté des charnières ; traces de charnière modernes. Au revers, bordure de la cuvette pour la cire rabotée ; griffures pour encollage, signe indiquant, de même que certains trous de fixation, que les deux plaques ont pu être montées sur des plats de reliure.

INSCRIPTION
Monogramme grec d'Areobindus. Au revers, sous rayon U. V. traces d'écriture médiévale (?) à l'encre.

PROVENANCE
Coll. Settala à Milan (1759) ; Trivulzio (1773), Possenti da Fabriano, Lord Crawford à Rome (1892), Trivulzio à Milan, Montesquiou-Fezensac (1934) ; don anonyme au musée, 1951.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'Art, OA 9525.

Les deux feuillets sont semblables. Chaque plaque, bordée d'une double mouluration, est occupée par un grand losange, tracé par les tiges de branchages aux feuilles stylisées ; au centre, un médaillon bordé d'un motif de petites palmettes encadre le portrait d'un consul en buste, revêtu de la *trabea picta*, tenant le sceptre et la *mappa* : bien que très proches, les deux visages des portraits ne sont pas absolument identiques. Au-dessus et en dessous du médaillon, deux monogrammes grecs regroupent les lettres du nom d'Areobindus (cf. Delbrueck, 1929), consul à Constantinople en 506.

Le décor est beaucoup plus simple que celui d'autres feuillets au nom d'Areobindus (cf. n° 12, 13). Un troisième type de diptyque, portant le nom du même consul, présente deux cornes d'abondance entrecroisées, surmontant un panier de fruits (Lucques, archives de la cathédrale. Cf. Volbach, 1976, n° 14). Comme pour les diptyques de Philoxenus (n^os^ 18, 19), ces divers types devaient correspondre au rang des destinataires.

Ce diptyque est celui de l'ancienne collection Settala de Milan, publié par Gori en 1759 (fig. 1). Un autre feuillet exactement semblable, mais resculpté au revers à l'époque carolingienne, est également conservé au Louvre (OA 9064. Cf. Volbach, 1976, n° 12) ; la ressemblance de ces deux œuvres a entraîné des confusions sur leur provenance. On peut rapprocher du décor relativement simple de ces diptyques d'Areobindus celui autrefois à S. Gaudenzio de Novarre (fig. 2. Bologne, Museo Civico, *ibid.*, n° 42), diptyque malheureusement anonyme puisque l'emplacement des monogrammes y est occupé par des fleurs cruciformes. Ce type d'ornementation, associant des tiges feuillues et des médaillons, paraît déjà annoncé par le feuillet au nom du consul Sividius (Rome, 488. Paris, Bibl. nat. ; *ibid.*, n° 7). Les diptyques de Philoxenus (Constantinople, 425. Cf. n° 19) et Justinus (Constantinople, 540. Berlin, Staatl. Museen. Volbach, 1976, n° 33) reprennent le même thème avec des variantes.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Gori, II, 1759, p. 105-110, pl. XVIII ; Allegranza, 1773 ; Héron de Villefosse, 1884, p. 124-125 (avec confusion sur la provenance) ; Delbrueck, 1929. n° 14 (avec bibl.) ; Volbach, 1976, n° 13.

EXPOSITIONS
Splendeur de Byzance, 1982, IV. 2 ; *Portraits du Louvre*, 1991, n° 37.

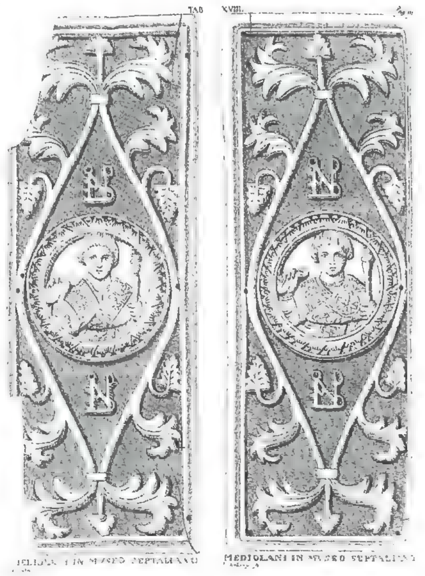


Fig. 1
Gravure de Gori (1759)

Fig. 2
Diptyque de Novarre ; Bologne, Museo Civico

14

15

Diptyque du consul Anastasius

Constantinople, 517 ; Bourges, XI^e-XIII^e siècle (revers)
Ivoire d'éléphant autrefois orné d'incrustations ; traces de peinture rouge.
H. : 36 cm ; l. d'un feuillet : 13,3 (dr.) et 13,1 (g.)
Légère usure sur les parties les plus saillantes ; craquelures ; fente importante sur le feuillet dr. au milieu et à g. ; nombreux trous dont certains rebouchés ; sur la bordure intérieure, six trous anciens de fixation des charnières et trois trous vides (les charnières de cuivre ont été refaites assez grossièrement mais reprennent le système d'origine avec charnières décalées et tringle métallique) ; coins intérieurs de deux feuillets retaillés en biais ; largeur de la bordure extérieure diminuée.

INSCRIPTIONS
À dr. : « + FLAVIUS ANASTASIUS PAULUS PROBUS, SABINIANUS POMPEIUS ANASTASIUS + » ; *à g.* : « + Vir INL[*ustris*] COM[*es*] DOMESTIC[*orum*] EQUIT[*um*] ET CONS[*ul*] ORDIN[*arius*] + ».

AU REVERS
Liste, à l'encre, assez effacée, des évêques de Bourges, du XI^e siècle, complétée du XII^e siècle à la Révolution.

PROVENANCE
Ancien trésor de Saint-Étienne de Bourges ; envoyé en 1797 à la Bibl. nat. ; le diptyque d'ivoire seul a été versé au Cabinet des Médailles par le Cabinet des Manuscrits en 1892.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. 55, n° 296 *bis*.

La composition des deux feuillets est semblable : en haut, la *tabula ansata* porte l'inscription gravée, en capitales, sur deux lignes. Le consul représenté au-dessous, nommé par l'inscription, est Anastasius, fils de Pompeius (lui-même consul en 501) et petit-neveu de l'empereur Anastase (491-518). Il reçut la charge de consul en 517, occasion pour laquelle fut donc sculpté ce diptyque d'ivoire.

Le consul trône devant un bâtiment à la riche architecture (tribunal ou loge ?) dont le fronton triangulaire, reposant sur des colonnes corinthiennes, est surmonté par trois médaillons (*imagines clipeatae*) : celui du haut, entouré de deux génies portant des guirlandes, représente l'empereur Anastase, coiffé d'un diadème perlé à deux cordelettes pendantes ; le médaillon de droite représente probablement l'impératrice Ariane, décédée en 515 : parée d'un lourd collier et de boucles d'oreilles, elle porte une coiffure caractéristique, faite de doubles rubans de perles enserrant les cheveux et surmontée d'une sorte d'aigrette, composée d'une grosse perle et de deux éléments allongés (cassée à dr.) ; à gauche est figuré le consul Pompeius, père d'Anastasius. Anastasius préside les jeux qui sont évoqués à la partie inférieure du diptyque. Encadré d'un nimbe en forme de coquille, le visage, légèrement différent sur chacun des feuillets, est juvénile. Anastasius tient dans la main gauche le sceptre surmonté d'un aigle dont les ailes retiennent un médaillon de l'empereur Anastase ; de la main droite, il élève la *mappa*. Il porte le costume réservé à sa charge (cf. n° 12). Le trône, la *sella curulis*, est du même type que celui d'Areobindus (n° 12) ; les extrémités du banc sont sculptées de deux têtes de femmes nimbées et couronnées de tours, allégories de Rome et de Constantinople. De part et d'autre du banc, deux statuettes de Victoires, debout sur une boule, soutiennent un médaillon représentant à nouveau Anastase (Delbrueck, 1929).

Les jeux se déroulent à la partie inférieure. A droite, les spectateurs, massés sur deux rangs, assistent à une *venatio* : armés de lassos ou de grilles, un cavalier et des belluaires luttent contre des fauves — ours, lion et panthère ou hyène ; cette dernière, qui mord la jambe de l'un des personnages, avait une fourrure rehaussée d'incrustations, fixées autrefois dans des petits trous percés au trépan (les yeux de tous les

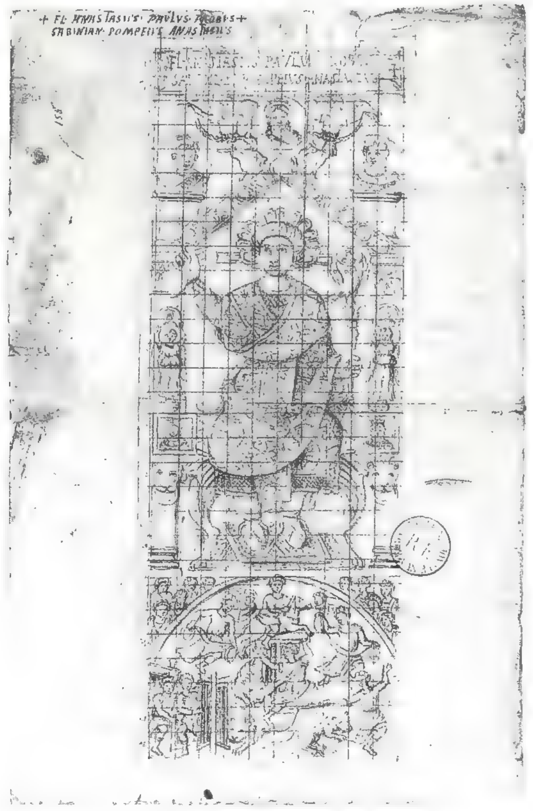


Fig. 1
Diptyque d'Anastasius ; dessin de Montfaucon

15

personnages étaient vraisemblablement incrustés de même). La forme en hémisphère de l'arène, le parapet et les portes ouvertes pour le passage des animaux évoquent un amphithéâtre, vraisemblablement le *cynegion* de Constantinople (Chastagnol, 1966, p. 57). Sur le feuillet gauche, la scène paraît se passer à l'hippodrome : deux amazones présentent deux chevaux ; au-dessous, un homme (un prêtre indien selon Delbrueck) et une femme miment la guérison de deux aveugles (?) tandis que, à côté, trois personnages masqués jouent une scène de tragédie.

Cette représentation complexe, fourmillant de détails anecdotiques, offre aussi une image dépersonnalisée et idéalisée du pouvoir consulaire, comme le montrent le hiératisme de la position d'Anastasius et son visage immobile, aux yeux fixes, qui peut difficilement passer pour un portrait réaliste. Parmi les diptyques consulaires, celui d'Anastasius est l'un des plus remarquables, en raison de la qualité du travail de l'ivoire, du relief assez accentué, de la souplesse du modelé des chairs du visage et même du corps, en dépit de la raideur du costume officiel. Le soin apporté à la figure du consul et, dans une moindre mesure, aux scènes du cirque et de l'amphithéâtre contraste d'ailleurs avec le traitement plus rapide et un peu sommaire des parties architecturales ou des *imagines clipeatae*.

Plusieurs diptyques ou feuillets consulaires d'Anastasius subsistent encore (diptyque de Londres et Berlin provenant de Saint-Lambert de Liège, feuillet de Vérone, fragment de Saint-Pétersbourg provenant de Limoges, auxquels il faut ajouter l'ivoire au nom d'Anastasius réutilisé pour la reliure de Lorsch ; cf. Volbach, n[os] 17 à 20 et 22). Compte tenu de quelques variantes (décor de la *sella curulis*, du sommet du sceptre) leur composition est semblable à celle de l'exemplaire du Cabinet des Médailles et prouve un fort attachement à l'iconographie officielle : le nimbe en coquille se trouvait déjà sur le diptyque d'Anthémius, consul en 516 (Delbrueck, 1929, n° 17) ; l'ivoire d'Anastasius est surtout très proche de celui du consul Areobindus (n° 12), figuré de même, présidant aux jeux. Il faut souligner, dans ces diptyques sculptés durant le règne de l'empereur Anastase, la persistance des représentations de *venationes*, bien qu'Anastase passe pour avoir interdit ces combats sanglants entre fauves et gladiateurs. Si l'on en juge d'après le diptyque d'Anastasius où l'on voit un fauve mordre la jambe d'un homme (détail qui apparaît aussi sur le diptyque d'Areobindus de Zurich. Cf. Volbach, 1976, n° 8), il ne semble pas que des jeux d'adresse et des simulacres de combats les aient remplacés et l'interdiction resta donc assez théorique.

L'exemplaire du Cabinet des Médailles était bien connu des érudits des XVII[e] et XVIII[e] siècles et un dessin en figure dans les papiers de Montfaucon (fig. 1. Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 11919, fol. 188). Il se trouvait, au moins depuis l'époque romane, à la cathédrale de Bourges, où il jouait un rôle liturgique : selon Martène et Durand (1717), il était exposé sur l'autel pendant la messe et le prêtre, lors du canon, lisait les noms des archevêques inscrits sur son revers ; la liste devenant trop longue, des feuilles de parchemin furent insérées entre les tablettes, et le diptyque prit alors le nom de « Livre d'ivoire ». Le manuscrit formé par ces feuillets, envoyé à la Bibliothèque nationale en 1797, a été séparé du diptyque d'ivoire et est encore conservé au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 9861).

En dépit de sa provenance, il est totalement exclu que ce diptyque du consul Anastasius, sculpté en 517, puisse être, comme le suggère une tradition récurrente (cf. Delbrueck, 1929), celui que l'empereur Anastase envoya à Clovis en 507 ou 508. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE

LE MIRE, 1622, p. 463 ; MARTÈNE et DURAND, I, 1717, p. 24, pl. p. 25 ; MONTFAUCON, 1719, III, I, pl. LIII, p. 89 ; GORI, I, 1759, p. 263, pl. XII, p. 281 ; DUMOUTET, 1864 ; CHABOUILLET, 1873, p. 297-298 ; CABROL et LECLERCQ, IV, 1920, col. 1116 à 1120 ; DELBRUECK, 1929, n° 21, et p. 123-134 (avec bibl. ; donnant une prov. erronée de l'abbé Bonnay) ; PEIRCE et TYLER, II, 1934, n° 30 ; VOLBACH et HIRMER, 1958, fig. 220 ; BECKWITH, 1959, p. 20 ; CHASTAGNOL, 1966, p. 57-61 ; VOLBACH, 1976, n° 21 (avec bibl.).

EXPOSITIONS

Art byzantin, 1931, n° 43 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 153.

16

Feuillet inférieur d'un diptyque du consul Magnus

Constantinople, 518
Ivoire autrefois orné d'incrustations, traces de peinture
H. : 26 cm ; l. max. : 13
Restes de couleur verte dans les fonds et sur les vêtements ; pupilles des personnages autrefois incrustées ; traces de charnières à dr. avec cannelure pour la tringle ; au revers, cuvette peu profonde bordée d'une moulure plate ; traces de grattage. Feuillet scié en haut et en bas.

PROVENANCE
Cabinet du Roi.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 3267

Le feuillet, retaillé en haut et en bas, est sculpté en très fort relief. Le consul siège sur un haut trône richement décoré. Ses cheveux, coupés en boule, sont massés en boucles tout autour du visage juvénile, aux joues pleines ; les grands yeux, très ouverts, sont marqués d'un coup de trépan ; le consul est revêtu de la tunique et de la chasuble brodée sur laquelle est croisée la *trabea picta* ; il tient dans sa main droite la *mappa* et, dans la gauche, un sceptre surmonté d'un aigle. Le trône, auquel on accède par une estrade à deux marches, est supporté, comme ceux d'Anastasius et Areobindus (n[os] 12, 15), par des lions tenant des anneaux dans leur gueule ; les montants cannelés étaient surmontés au niveau des accoudoirs de statuettes de Victoires debout sur un globe : le haut de leurs corps, cassé (accidentellement ou volontairement), a été habilement transformé en pomme ; de part et d'autre des montants, deux figures de jeunes gens, tenant un linge rempli de pièces de monnaie, apparaissent à mi-corps, dans un cadre bordé de palmettes. Deux grandes femmes se tiennent derrière le consul, sous des guirlandes d'où pend une couronne. Toutes deux casquées, elles portaient à l'origine de grands pendants d'oreille qui ont été grattés. Celle à gauche, qui tient un disque (*trokischos*) et les fasces, est une allégorie de Rome tandis que celle à droite, qui s'appuie sur son bouclier et désigne le consul, incarne Constantinople.

Ce feuillet mutilé doit être rapproché d'un autre feuillet identique, retaillé de façon analogue et qui constitue certainement son pendant (fig. 1. Milan, Castello Sforzesco ; cf. Volbach, 1976, n° 23). Le fait que le consul de l'ivoire de Milan ait la tête d'un homme âgé à demi chauve et barbu ne peut, contrairement à ce que l'on a dit, constituer un obstacle à cette identification : un examen attentif montre en effet que l'ivoire de Milan, comme celui de Paris, a été non seulement raccourci mais retravaillé : les boucles d'oreilles

Fig. 1
Feuillet de Magnus ; Milan

Fig. 2
Copie carolingienne ; Paris, Bibl. nat. ; Cabinet des Médailles

Fig. 3
Copie carolingienne ; Saint-Pétersbourg, Ermitage

16

des deux allégories ont également disparu ; le sceptre a été supprimé et les deux petites Victoires des accoudoirs ont été enlevées, leur base étant transformée en disque. Enfin, le visage du consul, à l'origine semblable à celui du Cabinet des Médailles, a été regravé et vieilli, dans le but évident de transformer cette représentation en celle d'un saint Paul (Anderson, exp. *Age of Spirituality,* 1977, nº 49) ; le consul du feuillet de Paris, dont le sceptre est surmonté d'un aigle, devait être considéré comme un saint Jean. Les deux ivoires, ainsi retaillés et transformés, ont sans doute orné les ais d'une même reliure.

La diminution des deux feuillets de Paris et Milan a fait disparaître la titulature du consul et la scène qu'il présidait. Toutefois, l'existence de copies en os de cétacé de ces feuillets, avant leur mutilation, permet de restituer leur état d'origine. Deux copies carolingiennes (fig. 2, 3. Paris, Bibl. nat., et Saint-Pétersbourg, Ermitage ; cf. Volbach, 1976, nº 24 *bis*) permettent ainsi de reconnaître les restes d'un diptyque de Magnus, sans doute fils du consul Probus, neveu de l'empereur Anastase et consul à Constantinople en 518. La scène inférieure pour laquelle les deux copies montrent des variantes — reflets probables de celles des ivoires de Paris et Milan — représentait deux jeunes esclaves déversant le contenu de deux gros sacs remplis de pièces, allusion aux libéralités du consul.

L'iconographie du diptyque de Magnus était, par conséquent, très proche de celle du diptyque sculpté pour le consul Clémentinus, en 513 (cf. Volbach, 1976, nº 15). Le caractère exceptionnel de l'ivoire de Magnus réside en fait dans son style : le relief très accentué, la douceur suave du visage du consul, la majesté rêveuse des deux allégories, la précision des éléments décoratifs en font l'un des plus remarquables ivoires consulaires conservés et trahissent un atelier impérial. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE

Du Cange, 1678, pl. I, IV, V ; Gori, II, 1759, p. 169-176, pl. face p. 177 ; Chabouillet, 1868, nº 3267 ; Chabouillet, 1873, p. 303 ; Cabrol et Leclercq, IV, 1920, col. 1123 ; Delbrueck, 1929, nº 22 et p. 134-137 ; Peirce et Tyler, II, 1934, nº 33 ; Volbach, 1976, 24 (avec bibl.).

EXPOSITION

Byzance et la France médiévale, 1958, nº 154.

17

Feuillet supérieur d'un diptyque du consul Justinien

Constantinople, 521 ; Autun, XIe siècle (revers)
Ivoire d'éléphant
H. max. : 38,7 cm ; l. max. : 13,8
Coins usés à droite ; surface griffée ; accidents dans la bordure ; toute la bordure a été diminuée ; traces des charnières d'origine et de la cannelure pour la tringle ; dans l'épaisseur, trous rectangulaires, vraisemblablement restes du montage sur une reliure ou de charnières modernes. *Au revers :* cuvette plate portant des inscriptions à l'encre.

INSCRIPTIONS

En capitales gravées. Sur la tabula ansata : + FL[*avius*] PETR[*us*] SABBAT[*ius*] IVSTINIAN[*us*] Vir I[*llustris*].
Médaillon central : + MVNERA PARVA QUIDEM PRETIO SED HONORIB[*us*] ALMA [*patribus ista meis offero consul ego*] (« moi consul, j'offre à mes pères — *i.e.* les sénateurs — ces présents certes de peu de valeur mais très honorifiques »).

PROVENANCE

Ancien trésor de la cathédrale d'Autun ; acq. en 1805 par la Bibl. nat. de M. Le Goust, chanoine à Autun.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, nº 3263.

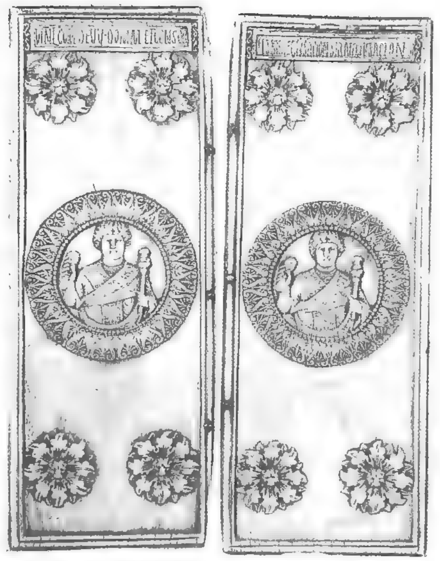


Fig. 1
Diptyque d'Apion ; Oviedo

Le feuillet est entièrement cerné d'une bordure moulurée, de même que la *tabula ansata* dont les extrémités dessinent un double S. Quatre bouquets d'acanthes vigoureuses, dont le relief est retravaillé au trépan, occupent les angles du feuillet ; leur cœur est formé d'une tête de lion. Au centre, se déploie un grand médaillon, entouré d'un large motif de palmettes stylisées rayonnantes et bordé intérieurement d'un perlé ; l'inscription latine de dédicace y est gravée sur quatre lignes. La *tabula ansata* mentionne Justinien, le futur empereur (527-565), qui fut consul pour l'Orient en 521. Deux diptyques de Justinien semblables à ce feuillet (Milan, Castello Sforzesco, et New York, Metropolitan Museum ; cf. Volbach, 1976, nos 25, 27 ; Anderson, exp. *Age of Spirituality,* 1977, nº 50) permettent de restituer l'ensemble des inscriptions, en particulier celle des médaillons centraux : cette dernière indique que, tout comme l'un des diptyques de Philoxenus (nº 18), l'ivoire était destiné aux sénateurs.

La simple et élégante composition de cette plaque dut plaire puisqu'elle fut encore utilisée, dix-huit ans plus tard, sur le diptyque d'Apion, consul pour l'Orient en 539 (fig. 1. Oviedo, trésor de la cathédrale ; cf. Volbach, 1976, nº 32) : la seule différence réside dans la présence d'un buste d'Apion dans le médaillon, à la place de la dédicace.

Le feuillet du Cabinet des Médailles provient de la cathédrale d'Autun. Comme le diptyque de Philoxenus de même provenance (nº 19), il y fut remployé à des fins liturgiques : son revers porte en effet le texte, écrit à l'encre au XIe siècle, du *Christus regnat* et des litanies (qui mentionnent des saints particulièrement honorés à Autun), accompagné de notations neumatiques.
D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE

Millin, 1807, p. 338-340, pl. XIX, 2 ; Chabouillet, 1858, nº 3263 ; Chabouillet, 1873, p. 294-297 ; Cabrol et Leclercq, IV, 1920, col. 1123-1124 ; Delbrueck, 1929, nº 27 ; Beckwith, 1959, p. 20 ; Volbach, 1976, nº 26.

EXPOSITION

Art byzantin, 1931, nº 42.

17

18

Diptyque du consul Philoxenus, avec médaillons

Constantinople, 525 (ivoire), France, XIIe (?) et seconde moitié du XIIIe siècle (monture)
Ivoire d'éléphant ; argent doré, estampé ; bois, parchemin
H. max. : 41 cm ; l. max. d'un ais : 17
H. d'un feuillet d'ivoire : 38 ; L. d'un feuillet : 14,3
Coins intérieurs cassés ; traces de charnières ; manques sur le feuillet droit, au centre près de la bordure ; surfaces éraflées, quelques manques dans les lettres grecques en relief ; les inscriptions latines ont été regravées. Bordure d'argent soulevée avec de nombreux manques.

INSCRIPTIONS
Lettres capitales grecques, en relief : à gauche : ΥΠΑΤΟϹ / ΥΠΑΡΧΩΝ / ΠΡΟϹΦΕΡΩ / ΦΙΛΟΞΕΝΟϹ ; *à droite :* ΤΟΥΤΙ ΤΟ / ΔΩΡΟΝ / ΤΗ ϹΟΦΗ / ΓΕΡΟΥϹΙΑ (Moi, Philoxenus, prenant la charge de consul, j'offre ce présent au sage Sénat).
En lettres latines gravées : à droite : « FL[*avius*] THEODORUS / FILOXENUS / SOTERICUS / FILOXENUS / VIR ILLUSTR[*is*] » ; *à gauche :* « COM[*es*] DOMEST[*icorum*] EX MAGISTRO M[*ilitum*] / PER THRACIA[*m*] / ET CONSUL ORDINAR[*ius*] » (Flavius Theodorus Philoxenus Sotericus Philoxenus, *vir inluster, comes domesticorum,* ex-maître de la milice pour la Thrace et consul ordinaire).

PROVENANCE
Le diptyque a été fixé sur la reliure d'un manuscrit de Saint-Corneille de Compiègne. Déposé en 1792 au Cabinet des Médailles de la Bibl. nat.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

Le diptyque, de très grande taille, a été dissocié et encastré dans deux épais ais de bois entourés d'une bordure d'argent doré. Les deux feuillets d'ivoire sont semblables, à l'exception des inscriptions. Chaque plaque est cernée d'une bordure moulurée ; elle est occupée par trois grands médaillons, délimités par un gros cordon perlé qui les relie par un « nœud d'Hercule ». Le médaillon supérieur contient une représentation en buste du consul, portant les vêtements caractéristiques de sa charge (cf. nos 12, 15) ; il tient la *mappa* et, dans la main gauche, le sceptre que surmonte une figure à mi-corps de l'empereur Justin, émergeant d'un chapiteau de feuillages. Le visage du consul, massif, est celui d'un homme imberbe, dont les joues affaissées et le double menton trahissent l'âge. Sa coiffure, un peu différente de celle des autres consuls, est formée d'une frange bouclée tandis que les mèches des côtés sont brossées en arrière. Chaque médaillon central comporte cinq lignes de l'inscription nommant le consul Philoxenus. Les lettres de l'inscription ont nettement été regravées à l'époque médiévale, soit qu'elles aient paru gravées trop faiblement, soit qu'elles aient été simplement peintes. Le dernier médaillon encadre une figure de femme à mi-corps : coiffée d'un diadème lisse à grosse perle frontale, elle porte des boucles d'oreilles faites de deux perles en poire ; son vêtement évoque le costume consulaire mais son cou est orné d'un collier à pendeloques de perles ; elle tient les fasces dont l'étui est orné d'un petit drapeau sur lequel figure une couronne. Selon Delbrueck (1929), le portrait peint du consul devait se trouver au centre de cette couronne, mais aucune trace aujourd'hui visible ne permet d'appuyer cette hypothèse. Cette allégorie pourrait personnifier Constantinople plutôt que « Gerousia », l'assemblée du Sénat, que désigne l'inscription grecque du diptyque (Delbrueck, 1929).

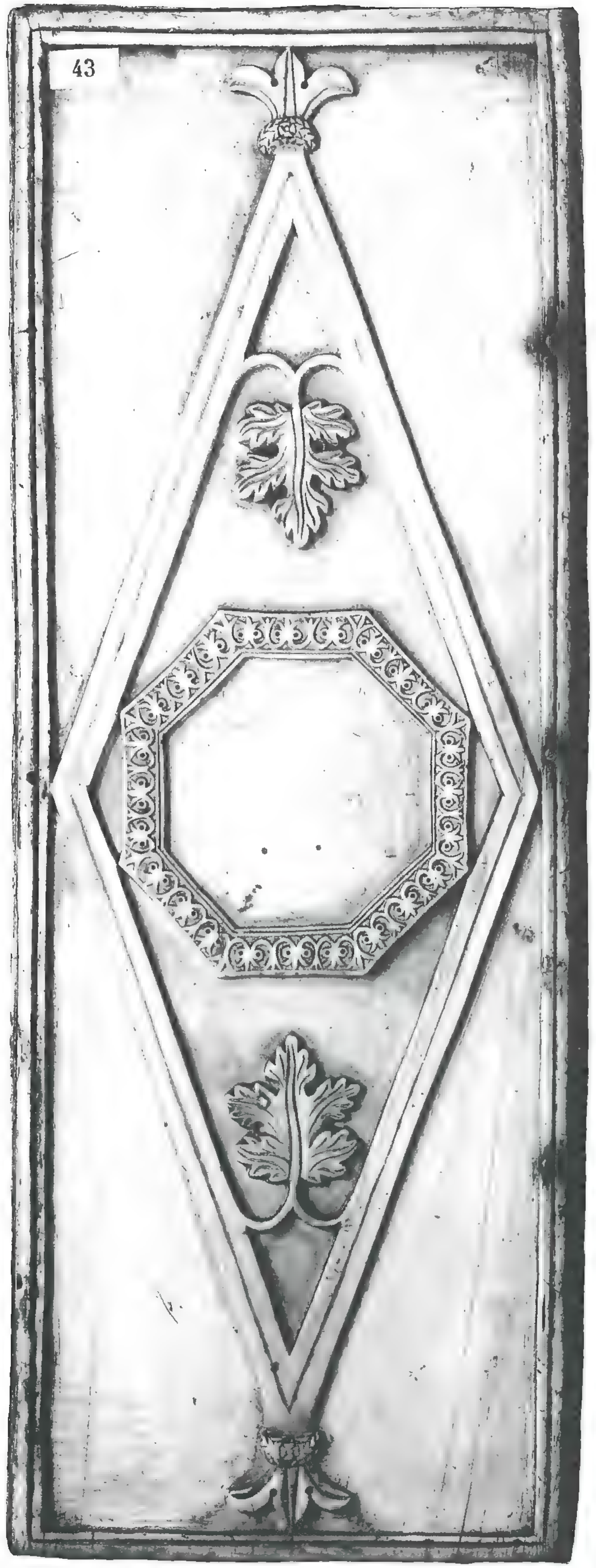
Le diptyque de Philoxenus est remarquable à plus d'un titre : sa composition est inhabituelle ; on trouve, certes, des médaillons entourant le portrait du consul sur les diptyques d'Areobindus (n° 14), mais la présence de trois médaillons noués l'un à l'autre, le rythme décoratif créé par les inscriptions grecques et latines sont nouveaux. Enfin, dans la série des bustes consulaires offerte par les diptyques, celui de Philoxenus surprend par l'aspect profondément humain de son visage, alourdi par l'âge et la fatigue, au point que l'on serait tenté d'y voir un véritable portrait : Philoxenus avait été proscrit par l'empereur Anastase alors qu'il était Maître de la Milice : rentré en grâce sous le règne de Justin, il fut alors nommé *comes domesticorum* et reçut en 525 la charge de consul.

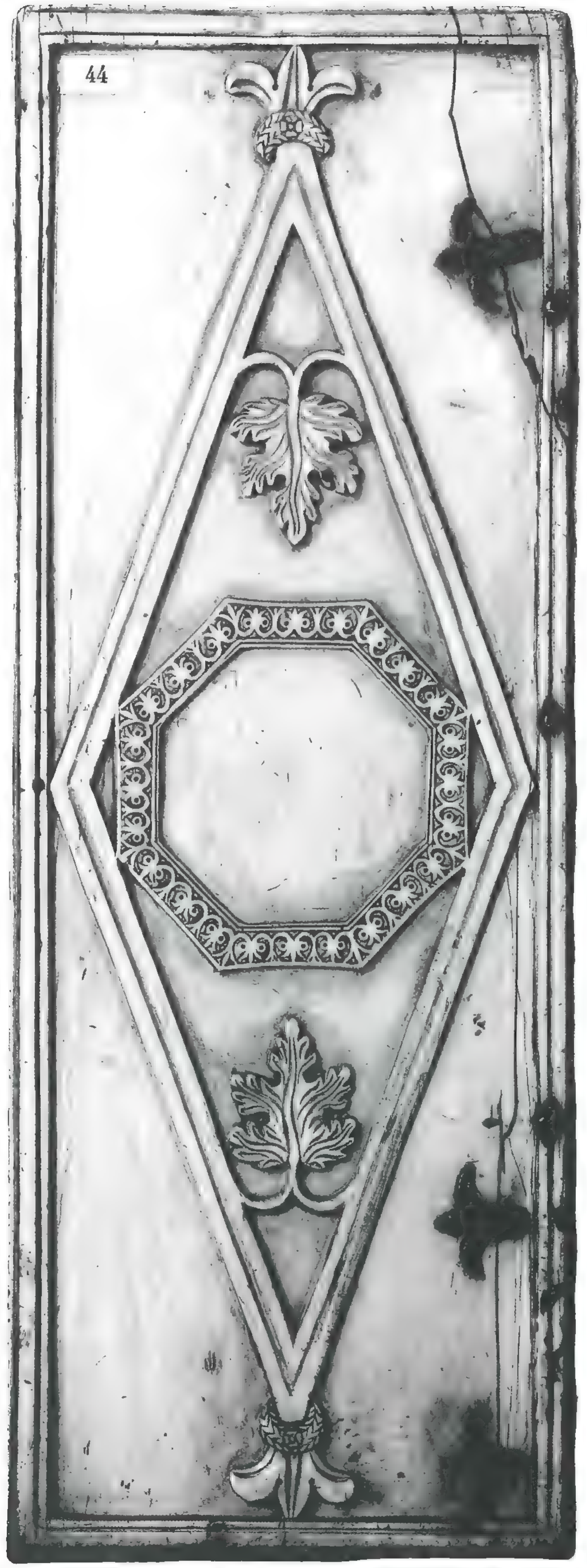
Le diptyque de Compiègne était l'un des plus célèbres ivoires connus en France avant la Révolution. Signalé par Sirmond dès le XVIIe siècle, il passe pour avoir été donné par Charles le Chauve à Saint-Corneille de Compiègne (Mabillon, 1706). Si séduisante que soit l'idée de cette donation, elle ne peut toutefois être confirmée car les renseignements sur le manuscrit que recouvraient ces ivoires avant 1792 font défaut et même les documents de Dom Grenier (Paris, Bibl. nat., Picardie, vol. 21, fol. 633, 650, 653 vo, 671) ne décrivent que les ivoires. Or, le montage du diptyque est nettement postérieur à l'époque carolingienne. Les deux plaques sont encore encastrées dans des ais de bois percés de trous pour le passage des lanières de cuir ; elles sont serties d'une bordure d'argent doré, formée de deux types de bandeaux ornés au repoussé : l'un, peut-être plus ancien, sur lequel alternent des rosettes et des cercles concentriques (XIIe siècle ?) et l'autre, sur lequel se déroulent de fins rinceaux à feuilles de lierre, caractéristiques du milieu ou de la seconde moitié du XIIIe siècle. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MABILLON, III, 1706, p. 202-203 ; GORI, II, 1759, p. 19-24, pl. XV ; CHABOUILLET, 1858, n° 3266 ; CHABOUILLET, 1873, p. 300-303 ; CABROL et LECLERCQ, IV, 1920, col. 1124-1125 (avec bibl.) ; DELBRUECK, 1929, n° 29 (avec bibl.) ; PEIRCE et TYLER, II, 1934, n° 69 a ; VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, 1971, p. 97 ; RICHÉ, 1972, p. 44 ; VOLBACH, 1976, n° 28.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 45.

18





19

19

Diptyque du consul Philoxenus

Constantinople, 525 ; Autun, XIe siècle (revers)
H. : 35 cm ; l. : 12,7
Le feuillet droit est fendu et refixé en haut, à dr. et en bas à dr. (réparations anciennes, en forme de fleurons, en argent) ; traces de charnières d'origine avec la cannelure pour la tringle mais charnières complètement refaites, avec une pièce rapportée dans la partie supérieure, au revers ; trace de fermoir au centre de la bordure externe des deux feuillets ; cuvette au revers, peu profonde, avec inscriptions neumatiques médiévales, à l'encre sur une sorte d'enduit.

PROVENANCE
Ancien trésor de la cathédrale d'Autun ; acq. par la Bibl. nat. en 1805 de M. Le Goust, chanoine à Autun.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 3264.

Le diptyque, d'un très bel effet ornemental, est formé de deux feuillets identiques, entièrement bordés d'une bande moulurée et occupés par un grand losange ; ce dernier, plus simplement mouluré, est muni à chaque extrémité d'un motif feuillu à trois lobes, entouré à la base par une couronne dont le centre s'orne d'une rosette cruciforme. A l'intérieur du losange, deux belles palmettes, finement nervurées, retombent de part et d'autre d'un médaillon central, octogonal, bordé d'un bandeau de palmettes stylisées, retravaillées au trépan. Aucune trace d'inscription ou de figuration n'est décelable à l'intérieur des deux médaillons centraux. Toutefois, un second diptyque exactement semblable, mais dont les médaillons centraux portent des inscriptions gravées (fig. 1. Washington, Dumbarton Oaks coll. ; cf. Volbach, 1976, n° 30 ; Weitzmann, 1972, n° 17), permet d'identifier le consul pour lequel ces ivoires ont été réalisés : il s'agit de Philoxenus, consul à Constantinople en 525, personnage pour lequel avait été aussi sculpté un autre type de diptyque portant des médaillons (n° 18). Dans la mesure où l'inscription de cet autre diptyque à médaillons de Philoxenus montre qu'il était envoyé aux membres du Sénat, il est probable que les exemplaires plus simples mais néanmoins de belle qualité, comme celui-ci, étaient destinés à des officiels d'un rang inférieur. La composition du diptyque de Philoxenus rappelle d'ailleurs un peu celle de certains diptyques d'Areobindus (n° 14).

Le revers de l'ivoire montre qu'il a été réutilisé, à Autun, dans un but liturgique : des notations musicales en neumes, du XIe siècle, accompagnent les textes latins du *Gloria* et de l'*Alleluia* ; pour le *Kyrie*, le texte grec a été translittéré en caractères latins. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Millin, 1807, p. 338, pl. XIX, 2 ; Chabouillet, 1858, n° 3264 ; Delbrueck, 1929, n° 31 (avec bibl.) ; Peirce et Tyler, II, 1934, n°46 b ; Volbach, 1976, n° 29 ; Weitzmann, 1977-II, n° 17 (pour l'ex. de Washington).

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 45 *bis*.

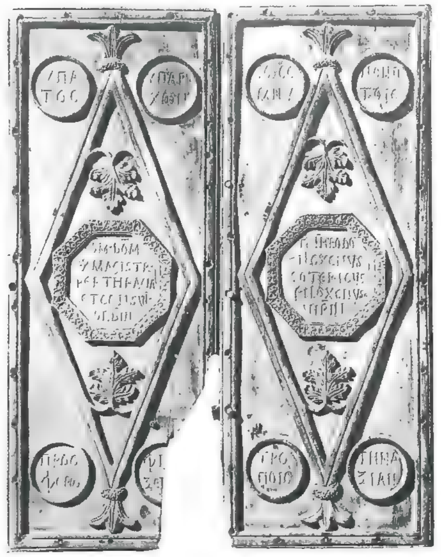


Fig. 1
Diptyque de Philoxenus ;
Washington,
Dumbarton Oaks coll.

20

Feuillet en cinq parties dit « ivoire Barberini » : empereur triomphant

Constantinople, 1re moitié du VIe siècle
Ivoire d'éléphant ; restes d'incrustations
H. max. : 34,2 cm ; l. : 26,8. H. de la partie centrale (sans les réglettes de fixation) : 19 ; L. : 12,5 ; ép. max. : 2,8
La plaque latérale dr. manquait déjà en 1625. Trous de fixation ; petits accidents sur les bordures et réglettes d'assemblage ; la main dr. de la Victoire, près de la tête de l'empereur, et une partie de son aile g. ont disparu ; manques importants, restaurés, en bas de la plaque supérieure, à dr. et surtout à g., en haut de la plaque inférieure, à dr. et à g. Il subsiste 7 perles d'incrustations ; aucune trace de polychromie n'est visible ; le revers, lisse, ne comporte aucune cuvette pour la cire, il a été strié de traits gravés, peut-être pour encollage, tracés par-dessus les inscriptions à l'encre.

INSCRIPTIONS
Jusqu'au début du XXe siècle, inscription (XVIe siècle ?), sur la planchette remplaçant la plaquette manquante : « CONSTANT. IMP. CONST. » Au revers, liste de noms (prières pour les morts) à l'encre, comprenant des noms de rois d'Austrasie et d'autres personnes, portant en majorité des noms latins : la liste paraît donc avoir été écrite dans les dernières décennies du VIIe siècle en Auvergne ou plutôt en Provence (Vezin, 1973).

PROVENANCE
Dans la seconde moitié du VIIe siècle dans le sud de la Gaule ; en 1625, offert par Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, à Aix-en-Provence, au légat Francesco Barberini ; coll. Barberini à Rome ; acq. par le musée en 1899.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 9063.

L'ivoire — l'une des plus célèbres œuvres médiévales — est un feuillet composé de quatre plaques longues et rectangulaires (celle de droite manque) emboîtées par un système de rainures et de réglettes autour d'une plaque centrale. C'est le seul feuillet presque complet, à caractère profane, officiel, qui soit aujourd'hui conservé. Une mince moulure entoure l'ensemble. Les plaques latérales portent des bordures plus larges, ornées d'oves et rais-de-cœur schématiques et, autour de la plaque centrale, de feuillages stylisés interrompus au milieu par un ornement circulaire, autrefois garni d'incrustations. La plaque centrale représente un empereur triomphant, monté sur un cheval qui se cabre ; il tient de la main droite la hampe d'une lance dont la pointe touche la terre ; à l'arrière-plan, derrière la lance, se dresse un Scythe

ou un Perse, reconnaissable à son costume, qui saisit la hampe d'une main : il représente les peuples vaincus; sous les sabots du cheval, une femme assise, la poitrine à demi nue, symbolise la Terre : elle retient des fruits dans un pan de sa robe et saisit, en signe de soumission, le pied droit de l'empereur. En haut, à droite de la plaque, une Victoire, debout sur un globe marqué d'une croix gravée, brandit une palme; elle tendait autrefois une couronne vers la tête de l'empereur. Ce dernier, les cheveux coupés « en boule » cachant les oreilles, est coiffé d'une couronne circulaire munie d'un élément frontal, dans laquelle subsistent quelques incrustations de perles; le visage un peu lourd, aux grands yeux percés d'un trou de trépan (incrustés d'une perle à l'origine), au nez assez fort, est légèrement souriant. L'empereur est revêtu d'une tunique courte couverte d'une armure; son manteau (*paludamentum*), attaché sur l'épaule par une agrafe ronde, flotte derrière lui; il est chaussé de bottes à lacets croisés, ornées d'une tête de lion; l'armure, l'agrafe étaient autrefois rehaussées d'incrustations. Le cheval dont la crinière forme une houpe sur le front porte des harnais, enrichis de grands médaillons perlés dont les centres renfermaient des incrustations. Cette plaque centrale travaillée en très haut relief — certaines parties étant même en ronde bosse — offre l'un des plus éblouissants exemples de l'habileté des ivoiriers byzantins.

Le relief des plaques latérales est moins accentué. A gauche, un général revêtu de son armure se dirige vers la partie centrale, tenant une statuette de Victoire; un dallage et deux colonnes supportant une architecture suggère une salle de palais; à ses pieds est posé un sac d'argent : il s'agit sans doute d'un consul ayant participé à la campagne militaire que commémore cet ivoire; la plaque perdue devait représenter un autre chef de l'armée. Sur la plaque du bas, au centre, une Victoire tenant un trophée semble désigner l'empereur aux peuples vaincus qui apportent leurs tributs, dans une attitude soumise : à gauche, des Scythes ou Perses, accompagnés d'un lion, présentent une couronne (?) et un récipient dont le contenu reste indéterminé; à droite, des Indiens, dont l'un porte une défense d'ivoire, sont accompagnés d'un éléphanteau et d'un tigre. Enfin, sur la plaque supérieure, dans le grand médaillon central porté par des anges volants, est représenté le Christ en buste, jeune et imberbe, bénissant à la grecque et tenant une croix fixée en haut d'une hampe; il est entouré des symboles gravés du Soleil et de la Lune.

Ce magnifique ivoire exprime ainsi toute la puissance de l'empereur byzantin, couronné par la Victoire, auquel la Terre soumise offre ses fruits, que les peuples vaincus redoutent et que le Christ, maître de l'univers, protège et bénit. La beauté de la matière première, la virtuosité du travail, le contenu politique de cette représentation indiquent une origine constantinopolitaine et un atelier impérial.

Les qualités exceptionnelles de la partie centrale et son très haut relief permettent de la mettre en relation avec la figure d'applique du musée de Cluny (nº 21) et surtout avec deux autres plaques centrales de feuillets en cinq parties, représentant une impératrice (Florence, Bargello, et Vienne, Kunsthistorisches Museum [fig. 1 et fig. p. 44]; cf. Volbach, 1976, nºs 51, 52). Cette impératrice étant généralement identifiée avec Ariane († 515), les deux ivoires sont datés du début du VIe siècle. Ce rapprochement avait poussé Delbrueck (1929) à reconnaître dans l'empereur triomphant du Louvre Anastase, le second mari d'Ariane (491-518), et à le placer à la même période. Une date plus avancée n'est cependant pas impossible : il est vrai que les traits de l'empereur peuvent évoquer les portraits d'Areobindus et d'Anastasius, en 506 et 517, et surtout, en raison de son modelé plus accentué, ceux de Magnus, en 518 (nºs 12, 15, 16). Pourtant la ressemblance entre les effigies conservées d'Anastase et la tête de l'empereur du Louvre n'est pas frappante et ce dernier rappelle surtout des portraits de Constantin. De plus, le travail en bas-relief des parties latérales est moins fort que celui des plaquettes de diptyques en cinq parties datées vers 500 aujourd'hui conservées (Milan, Castello Sforzesco, et Bâle, Kunsthistorisches Museum; cf. Volbach, 1976, nºs 49, 50). En revanche, le visage du général à la droite de l'empereur, celui du Christ du médaillon de la plaquette supérieure et le traitement plus graphique des drapés des deux anges volants font beaucoup plus penser aux reliefs de la chaire de Ravenne, faite pour l'archevêque Maximien avant 556

Fig. 1
L'impératrice Ariane (?); Vienne

Fig. 2
Détail de la chaire de Ravenne

20

(fig. 2; *ibid.*, nº 140), même si, sur l'ivoire du Louvre, le style est plus ferme et plus soigné. Un argument iconographique, souligné par Grabar (1957), vient enfin renforcer l'hypothèse d'une œuvre dans le deuxième quart ou au milieu du VIe siècle : la figuration du Christ, bénissant et protégeant l'empereur, est ici un élément dominant de la composition. Or, la première représentation datée que l'on connaisse d'une image du Christ (et non de la croix) associée à celle d'un empereur est celle du diptyque du consul Justin (Berlin; cf. Volbach, 1976, nº 33), qui, en 540, place côte à côte les médaillons de l'empereur Justinien, du Christ et de l'impératrice Théodora. Il est donc possible que l'« ivoire Barberini » soit une image triomphante de Justinien (527-565) qui conclut une « paix éternelle » avec les Perses et dont la ressemblance avec Constantin pourrait avoir été volontairement accentuée. La comparaison avec le médaillon d'or de Justinien (nº 113) va tout à fait dans ce sens : l'empereur vêtu d'une armure, son manteau flottant au vent, tenant une lance, comme sur l'ivoire, y chevauche un cheval aux harnais ornés de médaillons et de bossettes, qu'une Victoire mène par la bride.

Le pendant de l'« ivoire Barberini » pouvait représenter un sujet analogue ou une figure d'impératrice. Cependant, comme l'avait déjà remarqué Molinier (1896), il n'est pas certain que cet ivoire ait été le feuillet d'un diptyque puisqu'il n'y a pas, au revers, de cuvette pour la cire et qu'aucune trace de charnière ne peut être notée. De plus, le poids de la partie centrale est tel qu'il est probable que l'ensemble du feuillet, même maintenu par des chevilles d'ivoire, avait besoin d'être renforcé dès l'origine, soit par une plaque doublant le revers, soit plutôt par un cadre métallique sertissant la bordure actuelle. Cette monture pouvait, certes, permettre de fixer un second feuillet pour en faire un diptyque, mais n'exclut pas un autre usage, par exemple celui d'une icône impériale. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Gori, II, 1759, pl. L, p. 163-168; Molinier, 1896, p. 10; Schlumberger, 1900; Omont, 1901-I; Héron de Villefosse, 1915; Delbrueck, 1929, nº 48 (avec bibl.); Volbach, Salles, Duthuit, 1933, pl. 19-20, p. 42; Peirce et Tyler, II, 1934, p. 1-2; Fuchs, 1943; Bode, 1956; Grabar, 1957, 2e éd. 1984, p. 31-33; Beckwith, 1959, p. 20-21; Wessel, 1962; Wessel, 1964, p. 374-379; Vezin, 1973; Volbach, 1976, nº 48 (avec bibl.); Breckenridge, 1977, nº 28; Kitzinger, 1977, p. 96-98; Wright, 1981, p. 676; Coche de La Ferté, 1982, nº 503.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 39; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº152; *Age of Spirituality*, 1977, nº 28.

21

Groupe d'applique : Ariane, satyre, ménade et amours

Constantinople, vers 500
Ivoire d'éléphant autrefois orné d'incrustations
H. max. : 40 cm; l. max. : 13,8; ép. : 7,5
Restaurations d'une grande partie de la couronne, du bras et de l'aile g. de l'amour à droite, de l'aile dr. de celui de gauche, des branchages en haut à g. et sur le côté dr.; petits manques, fentes; trous de fixation. Au revers, cavité correspondant à l'extrémité de la chambre pulpaire de la défense. Trous pour incrustations dans les yeux des personnages, le bijou de la ceinture et les sandales.

PROVENANCE
Aurait été trouvé « dans un tombeau des bords du Rhin » en même temps que les deux têtes de lion de cristal de roche du musée de Cluny; acq. par A. Du Sommerard avant 1842.
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, Cl. 455.

Le groupe, en très haut relief (certaines parties sont à jour ou en ronde bosse), est composé d'une grande statuette de femme, autour de laquelle viennent se placer d'autres personnages que leurs proportions réduites désignent comme des figures annexes : à droite, un satyre, à gauche une ménade tenant deux clochettes reliées par une corde; à la partie supérieure, deux amours soutenant une couronne. La figure principale, qui se dresse près d'un tronc dont les branchages ajourés forment le fond de la scène, est celle d'une jeune femme : sa robe qui dénude à demi sa poitrine est retenue par une ceinture haute, ornée d'un bijou circulaire d'où pendent deux branlants de perles; son manteau est ramené sur ses épaules et sa tête, et ses vêtements retombent souplement, en courbes et arabesques complexes, que rythment quelques plis profondément creusés; ses pieds nus sont chaussés de sandales; elle s'appuie sur un long bâton, le thyrse, et, de la main gauche, incline une coupe ornée de spirales. Les cheveux ondés, revenant en deux boucles sur les joues et coulant sur les épaules, encadrent un visage à l'ovale un peu lourd, dont les yeux tombants, en amande, étaient à l'origine incrustés de perles de verre. Le petit satyre et la ménade qui l'accompagnent, ses attributs, la couronne (allusion à la couronne boréale) que soutiennent les deux amours, permettent de reconnaître une figure d'Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé et épouse de Dionysos.

Fig. 1
Détail de l'ambon d'Aix-la-Chapelle

Fig. 2
Détail de l'Ariane de Florence; musée du Bargello

21

L'origine de cette belle figure voluptueuse a été discutée : des rapprochements avec des figures d'ivoire en haut relief, employées dans l'ambon d'Aix-la-Chapelle et considérées comme égyptiennes (fig. 1; cf. Volbach, 1976, nos 72-77), ont pu faire penser à une origine alexandrine (Childs, 1977). Toutefois, le travail des reliefs d'Aix-la-Chapelle paraît sec et raide si on le compare à celui de l'Ariane. Celle-ci, en raison de l'élégance de ses formes et de ses drapés et surtout de l'exceptionnelle qualité du travail (dans lequel l'artiste révèle une connaissance et une maîtrise parfaite du matériau), doit être rapprochée des grandes figures des ivoires officiels en cinq parties : l'empereur de l'« ivoire Barberini » (nº 20) et les deux impératrices de Florence et Vienne (Volbach, 1976, nos 51, 52), généralement identifiées avec l'impératrice Ariane et datées du début du VIe siècle. Les joues pleines de ces deux impératrices, leurs petites bouches, leurs grands yeux un peu tombants (fig. 2) appartiennent au même type que l'Ariane de Paris. Celle-ci paraît donc être l'œuvre d'un atelier de Constantinople, très probablement impérial : il n'est d'ailleurs pas impossible que cette représentation de l'Ariane mythologique soit une allusion au prénom de l'impératrice. La parenté iconographique avec les figures d'Aix-la-Chapelle s'explique aisément par leur dépendance de modèles constantinopolitains.

Un relief représentant Dionysos faisait peut-être pendant à ce groupe d'applique. Le fait qu'il ait été trouvé avec deux têtes de lions de cristal, considérées comme des ornements de siège (Caillet, 1985, nº 72), pourrait indiquer qu'il était aussi un élément de trône. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Strzygowski, 1902, p. 52; Volbach, Salles, Duthuit, 1933, pl. 21; Peirce et Tyler, II, 1934, pl. 35 b; Volbach, 1976, nº 78 (avec bibl.); Childs, 1977, nº 129; Gaborit-Chopin, 1978, p. 30; Coche de La Ferté, 1981, p. 77, 417, fig. 504; Taburet, 1981, p. 2-3; Caillet, 1985, nº 50 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 38; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 151; *Age of Spirituality*, 1977, nº 127; *Gallien in der Spätantike*, 1981, nº 386.

22

Plat de reliure : Apollon musagète et thyase dionysiaque

Alexandrie, début du VIe siècle (montage médiéval)
Ivoire d'éléphant ajouré, autrefois orné d'incrustations
Bois, tissu, parchemin
H. de la plaque : 24,5 cm ; L. : 15,5 ;
H. de l'ivoire : 21,5 ; L. : 12 ; H. de chaque registre : 7,2, 6,9 et 7
Plaque sciée en plusieurs fragments et retaillée pour être adaptée aux dimensions de l'ais ; monture de bois recouverte de tissu en mauvais état.

INSCRIPTIONS
Au revers, feuillet de parchemin collé, portant des traces d'écriture à l'encre (XVe siècle) et la mention « Je suis et appartiens à Monseigneur les Chanoines de Saint-Étienne de Bourges », et les dates 1440, 1594. Au bas, notation musicale avec portées.

PROVENANCE
Ancien trésor de la cathédrale de Saint-Étienne de Bourges ; coll. de l'abbé Bonnay à Massey (Cher) ; acq. par le Cabinet des Médailles, en 1864, de M. Flandin, à Paris. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° E. 2686.

22

L'ivoire est encastré dans un ais de bois ; il est bordé d'un tissu, collé sur l'ais et maintenu par de gros clous, qui recouvre aussi la tranche. La partie centrale de ce plat de reliure est formée par la juxtaposition de plusieurs morceaux d'ivoire ajouré, provenant d'un même ensemble qui a été scié et morcelé.

Les deux premiers registres étaient, à l'origine, d'un seul tenant et représentaient Apollon et les Muses : neuf figures féminines entourent Apollon ; toutefois, la femme à la droite du dieu, la poitrine à demi nue et la tunique retroussée dans sa ceinture, correspond à l'iconographie d'Artémis, sœur jumelle d'Apollon : puisqu'il n'en reste que huit, il faut donc penser que l'une des muses a disparu. La première muse, en haut à gauche du premier registre, semble tenir une flûte : c'est sans doute Euterpe, et le masque à ses pieds appartenait à la figure disparue, Thalie, muse de la comédie. Viennent ensuite Melpomène, tenant le masque de la tragédie, et Érato, jouant de la lyre, puis Artémis ; près d'elle, Apollon, nu, dont le manteau est suggéré par une draperie, s'appuie sur une lyre (le bras et la lyre, coupés lors du sciage de l'ivoire, sont au début du second registre) ; à ses pieds se tient le cygne, l'un de ses attributs ; en dépit de la présence de ce cygne, la femme à demi nue, couchée à sa gauche, ne peut être Léda, comme on l'a souvent proposé : appuyée sur un vase d'où l'eau s'écoule, elle représente une source, peut-être l'une des sources du mont Hélicon, le séjour des Muses (Bell, 1977), ou plutôt la source Castalie, qui coulait sur le Parnasse et dont les eaux donnaient l'inspiration poétique. A gauche d'Apollon se succèdent Calliope, tenant des tablettes, Terpsichore dansant (?), Clio, tenant un volume, Uranie dont l'attribut est la sphère, la dernière muse, en partie mutilée, étant Polymnie qui devait s'appuyer rêveusement sur un piédestal. Le fond des deux registres est animé par une série d'arcatures moulurées.

Un thyase dionysiaque faisait pendant à la représentation d'Apollon musagète. Il n'en subsiste qu'une partie, qui forme le troisième registre : à gauche, une partie du corps de Dionysos, qui tenait un thyrse, reste visible ; derrière lui, un jeune homme (et non un satyre), vêtu d'une peau de bête autrefois rehaussée d'incrustations, fait danser au son de sa flûte une ménade nue ; un panier de fruits est placé entre eux. Plus loin, un homme coiffé d'un masque tient un enfant dans ses bras (allusion à l'enfance de Dionysos ?) ; enfin, Silène verse dans une coupe le vin qui coule de l'outre qu'il porte sur l'épaule. Le cortège de Dionysos se tient devant une vigne dont les feuillages et les grappes sont visibles, tandis que des fleurettes surgissent du sol.

Sans doute à cause du mauvais état de conservation et de l'usure des surfaces, le style de ce panneau a été considéré comme médiocre et plat. Les rapprochements avec le « diptyque des muses » du Louvre (Volbach, 1976, n° 69) ou les pyxides de Zurich et Florence (*Ibid.*, nos 98-99) ne valent que pour l'iconographie car le style est ici différent. Plus intéressants sont les rapports avec la pyxide de Vienne (*Ibid.*, n° 100), le Dionysos de Baltimore, un peu antérieur (Randall, 1985, n° 144), qui justifieraient une attribution à Alexandrie, au Ve siècle (Beckwith, 1963), ou encore avec l'Apollon et Daphné de Ravenne (fig. 1 ; cf. Rizzardi, 1990, n° 1) : malgré l'aspect schématique des drapés, les qualités de modelé de l'ivoire du Cabinet des Médailles, sensibles dans le travail des visages des muses ou dans les formes épanouies de la ménade, le situent, en effet, dans le courant hellénistique alexandrin. Mais ces qualités plastiques soulignent surtout, comme l'avaient vu Peirce et Tyler (1934), ses affinités avec les ivoires sculptés dans les ateliers constantinopolitains vers 500 ou au début du VIe siècle, tels le fragment de diptyque de Saint-Pétersbourg (Volbach, 1976, n° 53) ou les scènes des jeux du diptyque d'Anastasius (fig. 2, n° 15).

L'ivoire qui a été découpé pour composer ce plat de reliure ne semble pas avoir été d'un seul tenant et les thèmes représentés évoquent plutôt deux longues plaquettes se faisant pendant. Ces deux plaquettes avaient environ 35 cm de longueur. Leurs dimensions pourraient correspondre à celles des longs côtés d'un coffret, mais elles font aussi penser à des panneaux de meubles de bois incrustés d'ivoire, comme ceux de la chaire de Maximien à Ravenne. C'est au Moyen Age que cet objet d'ivoire, peut-être déjà endommagé, a été remonté pour orner l'ais d'une reliure. Sur l'autre ais, également conservé au Cabinet des Médailles, un ivoire carolingien de l'école du Palais de Charlemagne a été inséré (Little, 1985) ; il a lui aussi été scié et recoupé pour être mis aux dimensions du plat. Selon Goldschmidt (I, 1914), cette reliure recouvrait l'un des deux livres « couverts d'yvoire » des Épîtres et des Évangiles, décrits dans l'inventaire de la bibliothèque du chapitre de Saint-Étienne de Bourges en 1537.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
DUMOUTET, 1864, p. 230 sq. ; CHABOUILLET, 1873, p. 298 ; GOLDSCHMIDT, I, 1914, n° 19 ; VOLBACH, SALLES, DUTHUIT, 1933, pl. 16 ; PEIRCE et TYLER, II, 1934, pl. 31 ; BOVINI et OTTOLENGHI, 1956, n° 46 ; BECKWITH, 1963, n° 38 ; VOLBACH, 1976, n° 70 (avec bibl.) ; BELL, 1977, n° 243.

EXPOSITIONS
Avori, 1956, n° 46 ; *Byzance et la France médiévale,* 1958, n° 144 ; *A l'aube de la France,* 1981, n° 98 ; *Age of Spirituality,* 1977, n° 243 (avec bibl.).

Fig. 1
Apollon et Daphné ;
Ravenne, Museo Nazionale

Fig. 2
Détail du n° 15

23

Partie centrale d'un feuillet en cinq parties : le Christ entre les saints Pierre et Paul; apparition de l'étoile aux bergers

Méditerranée orientale (Constantinople? Syrie?), 2e moitié du VIe siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 24,1 cm; l. max. : 9
Patine très sombre. Plaque brisée et recollée; fente et manques en haut, dans le dais, en bas, à dr.; partie latérale g. brisée, manquant; celle de dr., rabotée, présente une légère trace de feuillure.

PROVENANCE
Trouvé dans la Caucase; anc. coll. Ainalov à Kiev, Montesquiou-Fezensac; don E. Bizot, 1979.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 10672.

La plaque formait l'élément central d'un feuillet en cinq parties; elle est divisée en deux zones inégales par un bandeau orné de chevrons gravés. Sur la partie principale, le Christ jeune et imberbe, bénissant et tenant un *volumen,* est assis sur un trône; ses pieds reposent sur un tabouret; derrière lui se tiennent saint Pierre et saint Paul, tenant des livres. Les trois personnages sont abrités sous un dais côtelé, surmonté de deux croix pattées. En dessous, trois bergers regardent avec étonnement l'étoile de la Nativité figurée par une fleur en rosette.

L'iconographie est celle que l'on retrouve sur les reliures de Saint-Lupicin et d'Etschmiadzin et surtout le diptyque de Murano et l'ivoire de l'ancienne collection Martin Le Roy (no 24, et Volbach, 1976, nos 142, 145, 125, 132). Le visage du Christ rappelle beaucoup celui des consuls sur les diptyques byzantins de la première moitié du VIe siècle, de même que ceux des saints Pierre et Paul évoquent certains personnages officiels figurés dans des médaillons sur ces mêmes œuvres (nos 12, 14, 15). Des affinités avec la partie supérieure de l'« ivoire Barberini » (no 20) peuvent également être notées. Toutefois, l'étirement des silhouettes, le caractère conventionnel des drapés, la schématisation des volumes indiquent ici une date plus tardive et peut-être une origine différente. Une forte influence syrienne peut expliquer le remplacement de l'Annonce aux Bergers avec l'ange par la scène de l'Apparition de l'étoile. De plus, l'ivoire du Louvre est stylistiquement très proche d'une partie latérale de feuillet en cinq parties, représentant l'Annonciation et l'Épreuve de l'eau amère, portant un décor de chevrons gravés, qui provient de Kazan (fig. 1; Moscou, musée Pouchkine; *ibid.,* no 130). Cette pièce, dont la hauteur (24 cm) correspond à celle du *Christ trônant* du Louvre pourrait provenir du même ensemble (partie latérale droite de l'autre feuillet où devait figurer la Vierge trônante?). Deux autres parties centrales de feuillets, représentant la Vierge trônante et le Christ trônant (Londres, British Museum et anc. coll. Martin Le Roy; *ibid.,* nos 131, 132), appartiennent au même groupe. L'ivoire du Louvre doit également être mis en relation avec le diptyque de Murano (cf. no 24), déjà mentionné plus haut, sur lequel on retrouve certains détails, comme le dais côtelé de forme allongée, mais dont le style est plus schématique. D. G.-C.

23

Fig. 1
Panneau d'un feuillet; Moscou, musée Pouchkine

BIBLIOGRAPHIE
AINALOV, 1924, p. 59-74; CABROL et LECLERCQ, XII, 1935, art. *Murano,* fig. 8603; VOLBACH, 1976, no 133; GABORIT-CHOPIN, 1980; DURAND, 1989, p. 42, no 35.

EXPOSITION
Cinq années d'enrichissement, 1980, no 16.

24

24

Plaque inférieure d'un feuillet en cinq parties : Annonciation, épreuve de l'eau amère, voyage à Bethléem

Méditerranée orientale, seconde moitié du VIe ou fin du VIe siècle
Ivoire d'éléphant, traces de polychromie (or?)
H. : 7,1 cm; l. : 31
Feuillure creusée dans l'épaisseur de la partie supérieure; nombreux trous dont ceux de fixation des autres plaquettes du feuillet, à la partie supérieure.

PROVENANCE
Anc. coll. Stroganoff à Rome, comtesse de Béhague à Paris, marquis de Ganay (vente, Monaco, 1987, no 155); acq. en 1987.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11149.

Les scènes s'inspirent du *Protévangile* de saint Jacques (texte narratif, ajoutant des détails ou des épisodes entiers au récit des Évangiles, attribué à saint Jacques) et illustrent des scènes de la vie de la Vierge : Nativité, Épreuve de l'eau amère, Voyage à Bethléem avec un ange guidant l'âne. Une bordure décorative de palmettes stylisées occupe trois côtés; à la partie supérieure, des décors alternés de rinceaux tréflés et de palmettes correspondent aux bordures des plaquettes qui venaient s'enfoncer dans la feuillure de l'ivoire. Le travail, assez plat, bien que les silhouettes soient profondément taillées, tend à une schématisation des formes; il n'exclut cependant pas la vivacité des attitudes et les notations humoristiques.

L'ivoire du Louvre constituait la partie inférieure d'un feuillet en cinq parties dont subsistent trois autres éléments : la plaque centrale de la Vierge trônant, deux fragments de la partie latérale droite avec l'Annonciation et la Visitation ou des scènes de la vie de sainte Anne (Kessler, 1977), et la partie supérieure avec des anges volants tenant une couronne encerclant une croix (fig. 1; Manchester, John Rylands Libr.; Saint-Pétersbourg, Ermitage; Berlin, Staaliche Museen; cf. Volbach, 1976, nos 127, 129, 126). Le pendant de ce feuillet, complet, est l'ivoire autrefois conservé à San Michele de Murano, qui porte en son centre un Christ trônant (fig. 2; Ravenne, Museo Nazionale. Cf. Rizzardi, 1990, no 2).

L'attribution du feuillet de Murano, et par conséquent des fragments subsistants du feuillet correspondant, varie entre Constantinople et la Syrie (Kessler, 1977; Lucchesi-Palli, 1977), l'Égypte (Rizzardi, 1990). Sa date oscille entre la première moitié du VIe siècle (Rizzardi) et le VIIe ou VIIIe siècle (Weitzmann, 1970; Kessler, 1977). Des ressemblances avec les scènes de cirque du diptyque consulaire d'Anastasius (no 15), signalées par Volbach (1976, no 21), ne semblent pas assez frappantes pour justifier une date précoce ou une attribution à Constantinople. De plus, si le style très schématique, l'utilisation de doubles traits gravés pour certains plis trahissent une date avancée, les pièces de comparaison des VIIe et VIIIe siècles manquent pour justifier une date très tardive, d'autant que l'usage des « plis en double ligne » apparaît déjà, au VIe siècle, dans les mosaïques de Saint-Vital de Ravenne. Le diptyque de Murano montre aussi des affinités stylistiques et iconographiques avec le groupe de l'ivoire du Christ trônant du Louvre (no 23), bien que sa facture révèle un processus de simplification plus accentué. Une date dans la seconde moitié ou à la fin du VIe siècle paraît donc défendable. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
CABROL et LECLERCQ, VII, 2, 1927, fig. 6032; *ibid.,* XII, I, 1935, fig. 8606; WEITZMANN, 1970, p. 12 (pour les fragments de Saint-Pétersbourg); VOLBACH, 1976, no 128 (avec bibl.); KESSLER, 1977, nos 451-460; LUCCHESI-PALLI, 1977, no 461; *Cat. vente coll. Martine, comtesse de Béhague,* 1987, no 155; DURAND, 1989, p. 43, no 36; RIZZARDI, 1990, no 2; DURAND, 1990.

EXPOSITIONS
Age of Spirituality, 1977, no 461 (avec bibl.); *Nouvelles acquisitions,* 1990, no 12.

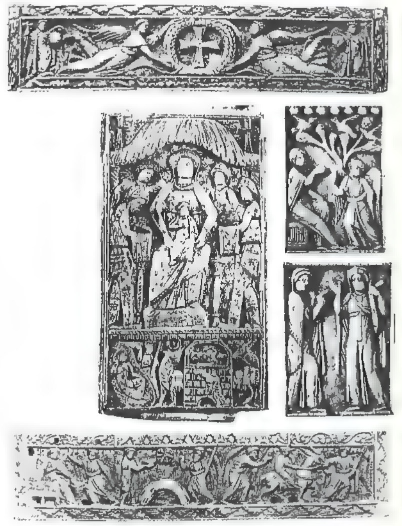


Fig. 1
Reconstitution du feuillet

Fig. 2
Feuillet de Murano

25

Plaque : baptême du Christ

Méditerranée orientale (?), 2e moitié du VIe siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 19 cm ; l. : 11
Trou à la partie supérieure ; seul le coin droit supérieur est intact ; petit manque dans la bordure du coin supérieur, à gauche ; manque plus important au coin inférieur, à droite.

PROVENANCE
Anc. coll. Stein, à Paris ; acq. en 1886.
Lyon, musée des Beaux-Arts, nº D 313.

25

La plaque, d'une teinte ambrée soutenu, est entourée d'une réglette qui lui permettait de s'encastrer dans d'autres plaquettes d'ivoire : il s'agit donc, très vraisemblablement, d'un centre de feuillet en cinq parties. La scène du Baptême est bordée d'un tore, à motif de feuillages stylisés, interrompu aux extrémités par des moulurations et, au centre de chaque côté, par une zone libre. Saint Jean-Baptiste occupe toute la hauteur de la plaque : debout, un pied surélevé reposant sur un élément rocheux, il s'appuie de la main gauche sur son genou et pose sa main droite sur la tête du Christ. Ce dernier, entièrement nu, est beaucoup plus petit que le Précurseur. Il se tient devant un fond ondé, figurant le fleuve que délimitent deux rives. Sous les pieds de Jean-Baptiste surgit le torse nu d'un jeune homme appuyé sur un vase renversé, allégorie du Jourdain. En haut de la scène, de part et d'autre, apparaissent les bustes des allégories de la Lune (coiffée d'un croissant) et du Soleil (couronne radiée). Bien que d'un style assez différent, une autre plaque représentant le *Baptême du Christ* présente une iconographie analogue (Volbach, 1976, nº 141) ; toutes deux dérivent du relief figurant la même scène sur la chaire d'ivoire de l'archevêque Maximien († 556), à Ravenne (fig. 1 ; Museo Archivescovile. *Ibid.*, nº 140). Le style de l'ivoire de Lyon révèle certes des affinités avec celui du relief de Ravenne, mais une nette simplification de la composition, des formes et des drapés indique un décalage par rapport à l'atelier qui travailla pour Maximien.

La plaque de Lyon est généralement attribuée au groupe des ivoires rassemblés autour de la reliure de Saint-Lupicin : la tête de saint Jean-Baptiste est, en effet, proche de celle du Christ de la reliure ou de celle du Saint Paul du musée de Cluny (nos 27, 28). Toutefois le travail est ici beaucoup moins sec et sommaire, le relief est plus accentué même dans la partie ornementale de feuillages stylisés ; de plus, un notable effort de modelé, par exemple dans les corps du Christ ou de l'allégorie du Jourdain, mérite d'être signalé car il implique un rapport beaucoup plus étroit avec les reliefs de la chaire de Ravenne et donc avec l'art constantinopolitain.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
GIRAUD, 1887, nº 37 ; *id.*, 1897, nº 72 ; GOLDSCHMIDT, 1923, p. 33 ; PEIRCE et TYLER, II, 1934, nº 169, p. 123 ; CECCHELLI, 1936, p. 167 ; DELBRUECK, 1952 ; VOLBACH, 1952-II ; STERN, 1954, p. 111 ; VOLBACH, 1976, nº 149 (avec bibl.) ; GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 38 ; CAILLET, 1985, p. 119 ; *id.*, 1986 ; *id.*, 1991, p. 332.

EXPOSITION
Masterpieces of Byzantine Art, 1958, nº 14.

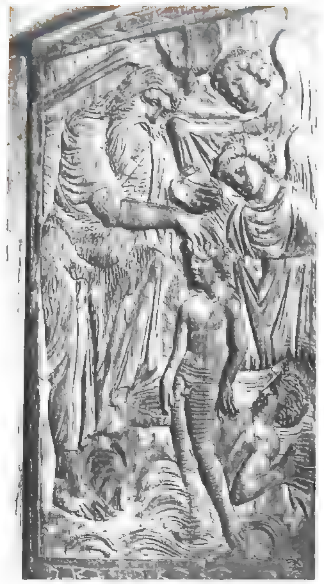


Fig. 1
Détail de la chaire de Ravenne

26

Reliure de Saint-Andoche

A. *Manuscrit* :
Italie (?), XIIe siècle
Parchemin, II-148 ff.

B. *Reliure* :
Méditerranée orientale (?), seconde moitié du VIe siècle (ivoire), et France, XVe siècle
Ivoire d'éléphant ; bois ; feuilles d'argent estampé (bordure) ; argent doré émaillé (chaton)
H. max. de la reliure : 25,7 cm ; l. : 16,5 ;
H. des ivoires : 19,5 (Christ) et 18,5 (Vierge) ; L. : 10,5
Ivoire craquelé, détérioré en certains points ; tache verte sur le crâne du Saint Paul. Manques dans la bordure d'argent estampé ; restes d'émail translucide sur le chaton du plat supérieur. Le revêtement métallique de la tranche des ais a été refait avant 1965.

PROVENANCE
Conservé jusqu'à la Révolution à Saint-Andoche de Saulieu ; resté dans l'église jusqu'en 1910 ; versé aux archives départementales de la Côte-d'Or puis remis au maire de Saulieu en 1945.
Saulieu (Saône-et-Loire), mairie.

26

La reliure que la tradition désigne comme le « Missel de Charlemagne » renferme un évangéliaire du XIIe siècle. Les deux plaques d'ivoire, maintenues par quatre gros clous, ont été encastrées dans les ais de bois. Elles sont entourées d'une bordure de feuilles d'argent estampées de rinceaux fleuris, du XVe siècle. C'est donc à cette date que la reliure a été faite ou refaite (le chaton émaillé avec le monogramme du Christ, de la fin du XVe siècle, fixé en haut du plat supérieur, a été ajouté dans un second temps).

Sur le plat supérieur, le Christ est représenté de face, tenant le livre ; coiffé d'un nimbe crucifère, vêtu d'un long manteau, il esquisse un geste de bénédiction. Il est assis sur un trône recouvert d'un gros coussin ; derrière lui se tiennent deux personnages, vraisemblablement saint Paul et saint Pierre. Sur le plat inférieur, la Vierge à l'Enfant, coiffée d'un voile, est assise sur un trône semblable à celui du Christ, dont les montants festonnés sont surmontés de boules. Deux anges aux cheveux ceints d'un diadème se tiennent derrière elle.

Les deux plaques d'ivoire sont évidemment en remploi. Leur iconographie s'inspire de représentations constantinopolitaines dont témoigne le diptyque de Berlin (Volbach, 1976, nº 137) et dont dérivent plusieurs ivoires de la seconde moitié du VIe siècle (*Ibid.*, 1976, nos 136, 142, 145), notamment la reliure de Saint-Lupicin (nº 27). Par comparaison avec cette dernière œuvre, les deux ivoires de Saulieu doivent avoir formé les parties centrales de deux feuillets chrétiens en cinq parties.

La reliure de Saint-Andoche est généralement attribuée au groupe de la reliure de Saint-Lupicin (Volbach, 1952 ; Caillet, 1986). Elle semble pourtant appartenir à un courant stylistique différent : les silhouettes des personnages sont plus trapues, plus modelées ; les visages lourds ont des grands yeux cernés, à la pupille largement trouée. Le type de la Vierge trônante et des deux anges qui l'entourent, ses drapés en ondes serrées font penser, en dépit d'une raideur des personnages ici plus accentuée, à des pièces attribuées à la Méditerranée orientale, notamment à la reliure d'Etschmiadzin (cf. nº 27 ; Volbach, 1976, nos 131-133, 138 ; cat. *Age of Spirituality*, 1977, nº 476). En revanche, la représentation du Christ sur le plat supérieur est plus déroutante : le visage, large et plein, aux lèvres épaisses, dont les yeux ont la pupille percée, évoque effectivement le type auquel appartiennent aussi les Apôtres de Cambridge ou l'Apôtre de New York, provenant de Mettlach (Volbach, 1976, nos 152, 155), mais il s'en différencie par un certain nombre de détails : le curieux drapé des vêtements du Christ, en particulier la forme

26

amollie du pan de son manteau qui évoque une corne d'abondance, pourrait être une mauvaise interprétation d'un drapé du Vᵉ siècle; en revanche, les petites hachures qui soulignent sa hanche, les imbrications soignées des mèches de sa barbe, les lignes gravées dans sa chevelure au-dessus du front, son nimbe crucifère, la coiffure et la tonsure du Saint Pierre, le décor inachevé de palmettes sous arcatures du tabouret et peut-être le décor festonné du trône (que l'on retrouve sur le plat inférieur)... relèvent plutôt de l'art roman : une datation au début du VIIᵉ siècle a été proposée (Weitzmann, 1970), mais elle ne rend pas mieux compte de ces caractéristiques. En fait, étant donné l'aspect de ces éléments « tardifs » sur le plat du Christ trônant, l'hypothèse d'un ivoire du VIᵉ siècle retravaillé au XIIᵉ siècle paraîtrait beaucoup plus satisfaisante. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Mém. de la comm. des Ant. du dép. de la Côte-d'Or, 1857, V, p. 93, pl. IX; DE TRUCHIS, 1907, p. 114-115; VOLBACH, 1952; STERN, 1954; *Cat. gén. des mss. des bibl. publiques de France*, LI, 1956, p. 82; VOLBACH, 1967, p. 265, fig. 188; WEITZMANN, 1970, p. 12, pl. 16; VOLBACH, 1976, nº 156 (avec bibl.); COURTOIS, 1978; CAILLET, 1986; *id.*, 1991, fig. p. 332-333.

EXPOSITIONS
Paris, 1867, nᵒˢ 1666, 2283; Paris, 1889, nº 70; *Art byzantin*, 1931; *Musées de Bourgogne*, 1952, nº 80; *Diocèse de Dijon*, 1957, nº 253; *Trésors des églises de France*, 1965, nº 809.

27
Évangiles de Saint-Lupicin

A. *Manuscrit* :
Est de la France, IXᵉ siècle
Parchemin pourpré; encres d'argent et d'or
H. 32,6 cm; l. : 24; 170 ff.

B. *Reliure* :
2ᵉ moitié ou fin du VIᵉ siècle (ivoire) et XIXᵉ siècle (reliure)
Ivoire d'éléphant autrefois orné d'incrustations
H. max. : 36,9 cm; l. max. : 30,3
Très nombreux accidents et manques, en particulier sur les plaquettes inférieures et supérieures, à dr.; réparations métalliques anciennes; trous pour incrustations sur les croix, couronnes, reliures et trônes. Les plaques d'ivoire étant en mauvais état en 1794, la reliure a été refaite (réfection du dos et remontage des ivoires sur des plats de carton) par le relieur Lefebvre, sous le règne de Louis XVIII, donc entre 1815 et 1824.

PROVENANCE
Le manuscrit et sa reliure, qui pourraient provenir du monastère de Condat, sont décrits dès 1717 (Martène et Durand); conservés à Saint-Lupicin (Jura) jusqu'à la Révolution; envoyés à la Bibliothèque nationale en août 1794.
Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 9384.

Dans leur *Voyage de deux bénédictins...*, publié en 1717, Dom Martène et Dom Durand signalent déjà la présence à Saint-Lupicin de ce manuscrit, copié en onciale d'argent sur parchemin pourpré, dont l'intérêt les avait frappés. Il s'agit d'une version vulgate des Évangiles, en fort mauvais état et incomplète. En effet, la dégradation des premiers et des derniers feuillets peut laisser supposer que ceux qui contenaient probablement les préfaces de saint Jérôme et les canons des Évangiles ont été détruits. Mais on constate dans le corps du volume que si l'*incipit* de l'Évangile de Matthieu est bien écrit en grandes lettres d'or, et les préfaces des Évangiles de Marc, Luc et Jean copiées en lettres d'argent dans une belle écriture caroline, la place est laissée vacante en tête de chaque Évangile pour les portraits des Évangélistes, pour les tables des chapitres et plus généralement pour la décoration du manuscrit, qui n'a pas été exécutée. Le manuscrit ne comporte pas de « *capitulare evangeliorum* ».
M.-P. L.

Chaque plat est recouvert d'un feuillet en cinq parties dont les différents éléments s'emboîtent grâce à un système de réglettes et de feuillures. La bordure externe des feuillets est lisse et était vraisemblablement recouverte par un cadre métallique. Les bordures internes des panneaux sont ornées de motifs gravés assez grossièrement. Sur le plat supérieur, au centre, le Christ barbu, tenant le livre, trône entre saint Pierre et saint Paul; au-dessus, deux anges volants soutiennent des livres et une couronne entourant une croix; sur le panneau de gauche : Guérison de l'aveugle et Guérison du paralytique; à droite : Guérison de l'hémoroïsse et Guérison d'un possédé; en bas : Christ et la Samaritaine, Résurrection de Lazare.

Sur le plat inférieur, sous deux anges volants entourant la croix et une couronne, comme sur le plat supérieur, la Vierge à l'Enfant siège entre deux anges. Sur le panneau de gauche, Annonciation et Visitation; à droite, Épreuve de l'eau amère et Voyage à Bethléem; en bas, Entrée du Christ à Jérusalem.

La composition des deux plats de la reliure de Saint-Lupicin est celle des diptyques impériaux ou chrétiens en cinq parties. Leur iconographie se rattache, pour les scènes centrales, à celle du célèbre diptyque de Berlin (fig. 1; cf. Volbach, 1976, nº 137) et, pour les scènes latérales, à celle des reliefs de la chaire de Maximien à Ravenne, réalisée avant 556, très vraisemblablement à Constantinople (cf. p. 43, fig. 1; *ibid.*, nº 140). Le style de la reliure dérive également de celui de ces œuvres prestigieuses mais il n'en offre qu'un reflet déformé : l'indéniable puissance des représentations ne doit pas faire oublier la brutalité du travail qui, dans sa tentative pour imiter certaines particularités de facture des reliefs de

Fig. 1
Diptyque de Berlin

27

27

Ravenne, révèle de frappantes insuffisances techniques. L'aplatissement des formes, la schématisation des drapés, traduits par des traits de gravure larges et profonds, la maladresse des attitudes, l'aspect caricatural de certains visages, l'incapacité à traduire la situation spatiale des personnages sont autant d'éléments qui interdisent l'attribution à l'atelier de la chaire de Ravenne et qui impliquent un décalage chronologique ou géographique par rapport à cet atelier. La reliure de Saint-Lupicin paraît donc être l'œuvre d'un atelier influencé par l'art de la chaire de Ravenne, soit un atelier secondaire constantinopolitain, soit plutôt un atelier provincial ou périphérique. Le Saint Paul du musée de Cluny (nº 28) est issu du même atelier. Plusieurs œuvres peuvent être rassemblées autour de ces deux pièces (Saint Pierre de Bruxelles, Saint Paul de Tongres, et plus indirectement Apôtres de Cambridge, Apôtre de New York; cf. Volbach, 1976, nos 150, 152-155; pour le Baptême du Christ de Lyon, cf. nº 25) auxquelles il faut ajouter un certain nombre de pyxides (*Ibid.*, nos 194-196). L'attribution de ces ivoires reste extrêmement controversée : d'une part, une origine constantinopolitaine (Caillet, 1986) paraît très discutable, si on les compare avec les œuvres traditionnellement attribuées à Constantinople; d'autre part, le fait que certaines de ces pièces, formant un groupe stylistique cohérent, se soient trouvées très tôt dans des trésors occidentaux avait pu suggérer l'idée d'imitations de modèles orientaux exécutées en Gaule (Volbach, 1952-II; Gaborit-Chopin, 1978); toutefois, la provenance égyptienne d'un fragment de pyxide (Volbach, 1976, nº 194 a) et une certaine parenté avec des reliefs coptes (cf. par exemple Beckwith, 1963, fig. 100) pourraient aussi indiquer une origine égyptienne. En fait, aucune des hypothèses émises jusqu'à présent ne paraît vraiment décisive.

La reliure d'ivoire d'Etschmiadzin (Erivan. fig. 2. Cf. Volbach, 1976, nº 142) a également été rapprochée de celle de Saint-Lupicin car elle offre la même composition, une iconographie similaire, et présente également des affinités avec la chaire de Ravenne. Elle a parfois été attribuée au même atelier (Morey, 1941; Caillet, 1986); elle fait cependant preuve d'un sens des volumes et du modelé, d'une souplesse linéaire dans les drapés qui, bien que les deux œuvres se réfèrent à des modèles communs, indiquent clairement une autre origine.

La réfection de la reliure de Saint-Lupicin à l'époque de Charles X ne permet plus aujourd'hui de préciser à quel moment le manuscrit carolingien, plus étroit, a été associé aux ivoires du VIe siècle. La description de 1717 de Dom Martène, qui avait été frappé par la « manière assez grossière » des reliefs, prouve toutefois que, contrairement à l'opinion de Wright (1981), le manuscrit et les ivoires appartenaient bien à un même ensemble, peut-être dès le IXe siècle, très vraisemblablement depuis le Moyen Age, en tout cas avant le XVIIIe siècle. D. G.-C.

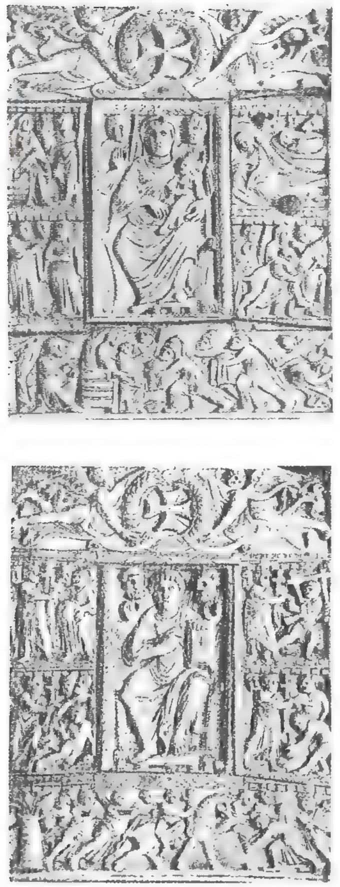


Fig. 2
Reliure d'Etschmiadzin

BIBLIOGRAPHIE
Martène et Durand, I, 1717, p. 175; Abel, 1868, p. 227; Bouchot, 1888, pl. I; Goldschmidt, 1923, p. 33; Peirce et Tyler, II, 1934, nº 169, p. 123; Morey, 1941, p. 51 ss.; Delbrueck, 1952; Volbach, 1952-II; Stern, 1954; Steenbock, 1965, nº 10 (avec bibl.); Grabar, 1966, p. 292-293, fig. 338; Volbach, 1976, nº 145 (avec bibl.); Gaborit-Chopin, 1978, nº 38, p. 37-38; Wright, 1981, p. 676; Caillet, 1986; *id.*, 1991, p. 333-334; Laffitte, 1991, pl. 19-20.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 143; *Patrimoine libéré*, 1989, nº 98.

28

Plaque : Saint Paul

2e moitié du VIe siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 33 cm; l. max. : 13,8
Ivoire usé, très altéré sur toute la partie g. de la plaque, surtout au niveau de l'arcature; accidents et manques sur le bord dr.; la partie inférieure et, probablement, la partie supérieure ont été rognées; angle inférieur dr. refait; trous de fixation; au revers, traces de grattage pour encollage.

INSCRIPTION
Gravée sur le linteau : S[*an*]C[*tu*]S PAULUS; au revers, au crayon, inscription moderne (XIXe siècle) : « St Pierre aux Arenes à Metz ».

PROVENANCE
Metz ? Avant 1890 dans la collection Spitzer (cf. Molinier); acq. en 1893, lors de la vente de la coll. (Paris, 1893, nº 38). Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, nº Cl. 13074.

La plaque est bordée, sur ses longs côtés, par une réglette mince et plate; il est probable qu'une réglette du même type existait en haut et en bas : l'ivoire s'encastrait donc à l'origine au milieu d'autres panneaux, soit qu'il ait coulissé dans la feuillure de panneaux correspondants, soit que les réglettes aient été recouvertes d'une baguette décorative (comme il figure sur la gravure de Weerths, en 1912; cf. aussi par exemple Volbach, 1976, nº 153); mais sa hauteur importante ne permet pas de penser qu'il s'agit d'un panneau central de diptyque en cinq parties. La plaque est entièrement occupée par une figure d'apôtre debout, tenant un livre et esquissant un geste de bénédiction; il est revêtu d'une robe recouverte d'un grand manteau et ses pieds nus sont chaussés de sandales. Le visage, à la longue barbe, correspond au type iconographique de saint Paul, ce que confirme l'inscription gravée au-dessus du personnage et qui semble d'origine. L'apôtre se tient devant une arcature dont le tympan s'orne d'une coquille; l'arc retombe sur des chapiteaux d'acanthes (dont le tailloir porte une croisette), eux-mêmes soutenus par des colonnes ou pilastres torsadés.

La parenté de cet ivoire avec la reliure de Saint-Lupicin (nº 27) est si grande que les deux œuvres peuvent être attribuées au même atelier. On y retrouve les mêmes caractéristiques : visage au long nez, petits yeux enfoncés, oreilles trop haut placées, drapés secs, suggérés par des traits gravés larges et profonds et des coups de gouge rectangulaires. Malgré la force suggestive de ce relief, la même brutalité dans le travail de l'ivoire et les mêmes insuffisances techniques que sur la reliure apparaissent; on observe ici encore plus nettement la disparition du modelé et du sens de la perspective (livre et main gauche de l'apôtre), l'aplatissement des formes, l'incohérence dans l'organisation des drapés (pan retombant sous le livre), l'invraisemblance des attitudes (épaule et bras droits de l'apôtre). Si cette représentation s'inspire bien de modèles constantinopolitains, comme les figures du devant de la chaire de Ravenne (fig. 1. Cf. Volbach, 1976, nº 140), elle confirme aussi, par rapport à ces modèles, des différences si importantes qu'elles impliquent l'existence d'un atelier distinct, sans doute postérieur et vraisemblablement actif dans une zone éloignée de la capitale.

La plaque du Saint Paul peut également être rapprochée de plaques d'ivoires de dimensions analogues et représentant des apôtres. Ces plaques ont parfois été considérées comme les fragments d'un trône épiscopal : leurs dimensions, leur système d'assemblage, leur composition n'excluent pas, en effet, qu'elles aient été des panneaux de devant d'une chaire épiscopale, du type de celle de Ravenne. Toutefois, l'hypothèse qui en faisait les fragments d'un même trône exécuté pour un évêque de Trèves (Sanderson, 1979) est contestable : les deux plaques de Cambridge, provenant de Saint-Maximin de Trèves (Volbach, 1976, nº 152), paraissent d'un style

28

un peu différent de celui du Saint Paul de Paris; en revanche, les deux plaques représentant saint Paul et saint Pierre (fig. 2; Tongres, trésor de la cathédrale, et Bruxelles, musées royaux, *ibid.*, n^os^ 153-154) présentent de plus grandes affinités avec l'ivoire de Cluny : de légères divergences (aspects des yeux, ordonnance plus logique des drapés...) et la présence de deux saints Paul indiquent pourtant, si elles appartiennent au même groupe, qu'elles ne proviennent sans doute pas du même ensemble.

Le fait que certaines de ces œuvres, qui forment un groupe stylistique cohérent, aient été conservées au Moyen Age dans les régions de la Meuse, du Rhin et du Jura (nº 27) avait laissé penser à des imitations de modèles byzantins réalisées en Gaule (Volbach, 1952-II; Gaborit-Chopin, 1978), mais cette hypothèse a été contestée (Stern, 1954; Wright, 1981; Caillet, 1985; *id.*, 1986; *id.*, 1991); la mention de « Saint-Pierre aux Arenes de Metz » que porte sur son revers la plaque de saint Paul pourrait, s'il était possible de la corroborer, apporter un élément intéressant dans cette discussion. Elle rejoint, en tout cas, l'indication fournie par l'une des premières publications de l'ivoire (Weerths, 1912), indication oubliée par la suite mais qui donnait au Saint Paul une provenance messine.

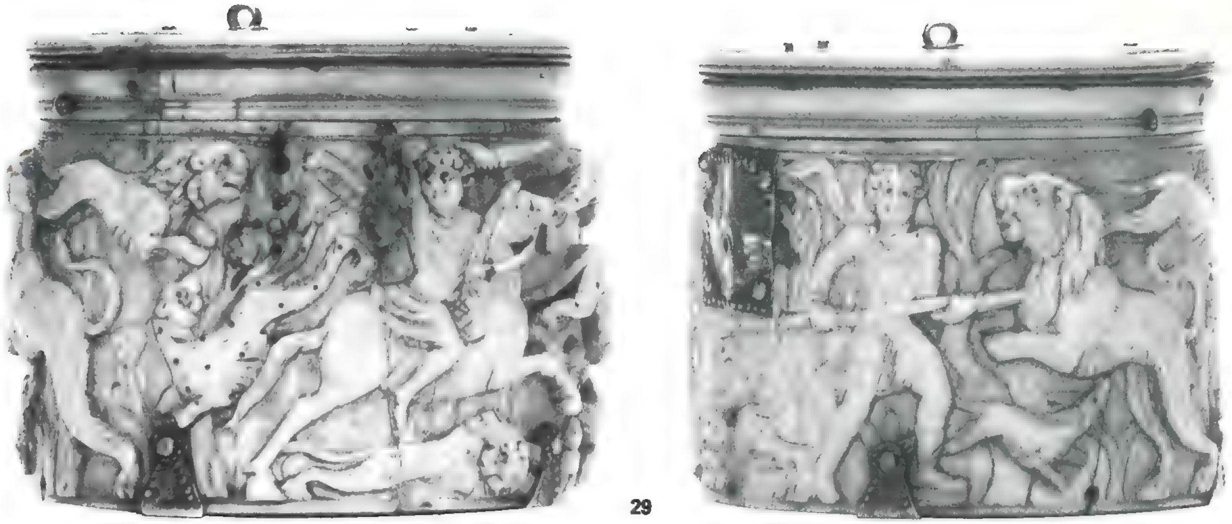
D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1890, nº 3; WEERTHS, 1912, pl. XVII; PEIRCE et TYLER, II, 1934, nº 169, p. 123; DELBRUECK, 1952; VOLBACH, 1952-II; STERN, 1954; VOLBACH, 1976 (avec bibl.); GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 38; SANDERSON, 1979, p. 330-334; TABURET, 1981, p. 3-4; WRIGHT, 1981; CAILLET, 1985; *id.*, 1986; *id.*, 1991.

EXPOSITIONS
Willibrord, 1939, nº 57; *Avori*, 1956, nº 69.

Fig. 1
Détail de la chaire de Ravenne

Fig. 2
Saint Paul; Tongres, trésor de la cathédrale



29

29

Pyxide

Ivoire, argent, fil de cuivre, traces d'incrustations
Constantinople (?), début du VI^e^ siècle
H. : 10,5 cm; D. max. : 12,5

PROVENANCE
Citée dans l'inventaire du trésor de Sens en 1446 ? (Auxerre, Arch. dép. G 125, p. 22) et en 1653 ? (Julliot, 1877, nº 34); contenait en 1768 plusieurs anneaux épiscopaux.
Sens, trésor de la cathédrale, inv. C1/1.

La pyxide, dont le cylindre a été taillé dans un seul morceau d'ivoire, possède encore son fond, fixé à la boîte par quatre agrafes d'argent à décor de grènetis, et son couvercle plat qui s'adapte dans une bague moulurée, ceinte d'un fil de cuivre. Le décor, sculpté en bas-relief, se déroule en une frise horizontale représentant trois scènes de chasse ponctuées de quelques éléments végétaux : un lion, attaqué par un chien, bondit sur un chasseur muni d'un épieu; un chasseur à cheval combat deux fauves, un lion mort à ses pieds; un troisième chasseur, à pied, tire une flèche pour porter secours à l'un de ses compagnons qui s'abrite sous un bouclier et tente de récupérer son épée.

Le thème profane de la chasse aux fauves fut très fréquemment illustré dans l'art de la fin de l'Antiquité sur les mosaïques, les étoffes, l'orfèvrerie ou les ivoires. On en retrouve une variante sous la forme des scènes du cirque parfois figurées au-dessous du consul trônant sur les diptyques consulaires (n^os^ 12, 15).

La clarté de la mise en page, l'aisance et le dynamisme de la représentation en font une œuvre particulièrement séduisante. Ils vont de pair avec le raffinement technique des petits trous forés sur le corps de trois des fauves, destinés à contenir des incrustations d'or ou de mastic coloré (cf. nº 12). L'effacement de la notion de profondeur, en dépit de la vigueur du relief, les têtes rondes aux grands yeux ouverts et les drapés simplifiés ont été rapprochés par W.-F. Volbach aussi bien d'ivoires attribués à l'Occident que de pièces attribuées à l'Orient, comme les scènes du cirque du diptyque constantinopolitain d'Anastasius de Paris (nº 15), daté de 517, ou encore du feuillet de diptyque chrétien de Murano, attribué à Constantinople ou à la Méditerranée orientale au VI^e^ siècle (cf. nº 24). Mais c'est avec les diptyques consulaires constantinopolitains du début du VI^e^ siècle que les rapprochements sont les plus convaincants. Les proportions et l'aspect narratif de l'ensemble sont très comparables à ceux des acteurs du cirque des diptyques d'Areobindus (nº 12) et d'Anastasius (fig. 1, nº15). Les têtes sont également très proches de celles de l'empereur et des Victoires de la partie supérieure, mais aussi des personnages de la partie inférieure, du diptyque d'Anastasius, ou de certains des spectateurs du diptyque d'Areobindus.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1896, p. 55; CHARTRAIRE, 1897, nº 140, p. 52-53; PEIRCE et TYLER, I, 1932, p. 94; VOLBACH, 1976, nº 102, pl. 30 : p. 18, 45, 51 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Paris, 1889; Paris, 1900, nº 13; *Avori*, 1956, nº 40; *Trésors des églises de France*, 1965, nº 811; *Age of Spirituality*, 1977, nº 78; *Saint-Germain d'Auxerre*, 1990, nº 90.

Fig. 1
Détail du nº 15

30

30

Pyxide

Constantinople (?), début ou première moitié du VI^e^ siècle
Ivoire, traces d'incrustations
H. : 8,3 cm ; D. max. : 14 ; ép. max. : 0,5
Le couvercle et le fond manquent ; une portion du cylindre est cassée et recollée ; traces de trépan à l'emplacement de la serrure dont les bords ont été retaillés.

PROVENANCE
Coll. A. Du Sommerard, avant 1843
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, inv. Cl. 444.

Quatre scènes de la vie publique du Christ, très fréquentes dans l'iconographie chrétienne de la fin de l'Antiquité, sont sculptées en bas-relief et occupent, en frise continue, toute la hauteur du cylindre légèrement gauchi : le Christ, tenant un *rotulus,* et la Samaritaine près du puits, en présence d'une assistante parfois identifiée avec l'hémoroïsse ou la femme adultère ; la guérison de l'aveugle-né, sous les yeux d'un témoin, puis celle du paralytique ; la résurrection de Lazare, enfin, debout dans son tombeau en forme de petit édifice, tandis qu'un troisième personnage (un apôtre ?) lève la main en signe d'étonnement. Une croix gemmée remplit l'espace sous l'emplacement aujourd'hui vide de la serrure.

Fig. 1
Détail du n^o^ 12

Le style et l'iconographie ont été rapprochés de ceux d'une pyxide de Saint-Pétersbourg (Volbach, 1976, n^o^ 179) et, dans une moindre mesure, de celles de Berlin provenant de Minden (*Ibid.,* n^o^ 176), attribuées au V^e^-VI^e^ siècle. Ces deux dernières ont été à leur tour mises en relation avec le diptyque de Murano (cf. n^o^ 24) pour lequel Volbach proposait une date du VI^e^ siècle (1976, n^o^ 125). On retrouve en effet un sens du relief et de la narration comparable, des drapés simplifiés, des visages juvéniles, aux yeux grands ouverts. Toutefois, sur les pyxides de Cluny et de Saint-Pétersbourg, le traitement général tend moins vers l'abstraction et le canon des personnages est moins allongé, plus classique. De plus, les têtes rondes de la pyxide de Cluny, les cheveux bouclés, les grands yeux percés d'un trou de trépan et sans doute jadis incrustés rappellent ceux des spectateurs des scènes du cirque de certains diptyques consulaires, notamment ceux d'Anastasius (n^o^ 15) et d'Areobindus du musée de Cluny (fig. 1, n^o^ 12). Ces rapprochements, en dépit d'une facture un peu moins raffinée, justifieraient une attribution à des ateliers constantinopolitains et une datation au début ou dans la première moitié du VI^e^ siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Du Sommerard, V, 1846, p. 116, *album,* 5^e^ série, pl. XXXVII ; Volbach, 1976, n^o^ 180 ; Caillet, 1985, n^o^ 52.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n^o^ 34 ; *Willibrord,* 1939, n^o^ 56 ; *Avori,* 1956, n^o^ 35 ; *Frühchristliche Zeugnisse,* 1965, n^o^ 104 ; *Age of Spirituality,* 1977, n^o^ 405.

31

Pyxide

Constantinople (?), 1^re^ moitié du VI^e^ siècle
Ivoire, traces d'incrustations
H. max. : 7,5 cm ; D. max. : 13 ; ép. max. : 0,9
Cylindre fendu sur toute sa hauteur ; couvercle et fond disparus ; traces de serrure et de charnières ; très nombreux trous, dont certains portent encore des chevilles de fer, correspondent probablement à plusieurs remontages.

PROVENANCE
Jésuites de Luxembourg ; acq. à Paris chez Lesueur en 1837.
Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. n^o^ 110.

Le cylindre, légèrement gauchi, aujourd'hui dépourvu de fond et de couvercle, a été taillé dans un seul bloc d'ivoire. Deux scènes de la Nativité, l'Annonce aux bergers et l'Adoration des Mages, sculptées en bas-relief, en occupent toute la hauteur et se déroulent de gauche à droite à partir de l'attache disparue de la serrure. Trois bergers, dont l'un montre du doigt l'étoile, entourent l'Enfant couché dans une mangeoire maçonnée, veillé par l'âne et le bœuf ; ils ne sont vêtus que de pagnes courts, jadis garnis d'incrustations. Les Mages, au nombre de trois, se dirigent en cortège vers l'Enfant assis, nu, sur les genoux de sa mère ; habillés de robes courtes, leurs manteaux flottant au vent, une sorte de bonnet phrygien sur la tête, ils lui apportent des présents. Enfin, derrière la Vierge, apparaît Joseph ; un petit coffre occupe l'espace sous l'attache de la serrure.

L'iconographie se retrouve sur d'autres ivoires de la fin de l'Antiquité, notamment les pyxides de Florence et de Werden (Volbach, 1976, n^os^ 171 et 169) et la partie inférieure d'une plaque du Louvre où les bergers observent des attitudes semblables (n^o^ 23).

W.-F. Volbach a aussi rapproché le style et l'iconographie d'un fragment de pyxide du musée archéologique d'Istanbul avec les Mages, pour lequel il proposait une origine constantinopolitaine des V^e^-VI^e^ siècles, mais dont l'aspect sculptural, les drapés et les visages sont assez différents (1976, n^o^ 173 a). En revanche, les têtes rondes des bergers aux grands yeux ouverts et leurs chevelures en boucles épaisses rappellent celles des pyxides du musée de Cluny (n^o^ 30) et surtout de Sens (n^o^ 29), malgré une géométrisation accrue des formes humaines et animales. Quelques inégalités de facture et de saillie des reliefs autour du cylindre (que l'on remarque aussi sur la pyxide de Cluny) distinguent également l'ivoire de Rouen de celui de Sens. Ces différences trahissent sans doute un léger décalage chronologique mais n'interdisent pas de proposer une même origine constantinopolitaine. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Deville, 1844-1845, p. 131-139 ; Deville, 1845, p. 34 ; Cochet, 1868, p. 42-43 ; Cochet, 1875, p. 66-67 ; Molinier, 1896, p. 56 ; Millet, 1916, p. 126 ; Volbach, 1976, n^o^ 173 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Paris, 1867, n^o^ 1325 ; Paris, 1878 ; Paris, 1889, n^o^ 64 ; Paris, 1900, n^o^ 1378 ; *Art religieux ancien,* 1931, p. 62, pl. XLVI a ; *Frühchristliche Zeugnisse,* 1965, n^o^ 105.

31

31

31

32

32

Deux pyxides

A) Le Christ et la Samaritaine ; miracles du Christ

Méditerranée orientale (?), 2ᵉ moitié du VIᵉ siècle, et France, XVᵉ siècle
Ivoire, cuivre, traces de dorure
H. avec monture : 33 cm ; H. sans : 8,4 ; D. max. : 1,5

B) Massacre des Innocents ; fuite de sainte Élisabeth

VIᵉ siècle, et France, XVᵉ siècle
Ivoire, cuivre, traces de dorure
H. avec monture : 33 cm ; H. sans : 8,2 ; D. max. : 12 ; ép. max. : 1,3

PROVENANCE
Église de La Voûte-Chilhac (Haute-Loire) ; acq. en 1901.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 5524 A et B.

près d'un petit édifice à colonne couvert d'une coupole où une lampe est suspendue ; un grand panier rempli de pains comble l'espace sous l'emplacement vide de la serrure. Sur la seconde, le massacre des Innocents est représenté en plusieurs scènes nourries des récits des pseudépigraphes (Millet, 1916, p. 161-162) : Hérode, trônant, donne des ordres à ses soldats dont l'un s'apprête à frapper un enfant devant sa mère, les bras levés, retenue par un soldat ; une autre est effondrée au sol devant le cadavre de son enfant sur lequel un soldat pose le pied, tandis qu'une troisième lève les bras en signe de désespoir ; un soldat poursuit Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste, la montagne de Dieu s'ouvrant pour les abriter ; enfin, un personnage apparaît, sous un portique, derrière Hérode, peut-être un serviteur ou un courtisan.

En dépit de leurs montures qui prouvent leur association depuis la celle provenant de Bar-sur-Aube du musée de Cluny (Caillet, 1985, nº 53). Mais la dégénérescence de l'art du relief y est moins prononcée, le métier moins sommaire, et les drapés, de même que les modelés, conservent encore un sens du volume et des formes beaucoup plus proche de la tradition antique. Ces éléments rapprochent la pyxide de la plaque du Baptême du Christ de Lyon (nº 25) et permettraient de proposer une attribution et une date semblables.

Les reliefs de la seconde pyxide, datés du VIᵉ siècle par W.-F. Volbach, sont bien différents. Un travail hâtif et par grandes masses, d'une certaine rudesse, les yeux profondément creusés en entonnoir, donnent une impression d'ébauche très particulière. Cet aspect pourrait trahir, comme le proposait W.-F. Volbach (1952, p. 46), une imitation occidentale d'œuvres orientales.

J. D.

32

Les deux pyxides ont été pourvues à l'époque gothique, pour former une paire, d'une monture de cuivre identique qui s'est substituée aux bases et aux couvercles anciens alors sans doute disparus. Elles portent toutes deux des scènes christologiques sculptées en bas-relief sur toute la hauteur du cylindre. Sur la première, on reconnaît le Christ et la Samaritaine près du puits, en présence d'un Apôtre ; la Guérison du boîteux, sous les yeux de trois témoins, fin du Moyen Age au moins, les deux pyxides présentent des différences évidentes de facture et de style. Celle avec la Samaritaine se distingue par des drapés relativement plats, creusés de profonds sillons, et surtout par l'air de vieillards de certains des personnages aux longs nez écrasés, aux yeux plissés presque clos qui présentent un air de parenté avec ceux de la reliure de Saint-Lupicin (nº 27) et avec un groupe de pyxides auquel appartient, notamment,

BIBLIOGRAPHIE
AYMARD et MALÈGUE, 1857, pl. 16 ; ROHAULT DE FLEURY, 1883-1887, V, p. 65 et pl. 366 et 367 ; MIGEON, 1902, p. 15 et 16 ; VOLBACH, 1930-I, p. 329-331 ; BRÉHIER, 1936, p. 71 (A) et pl. 25 (B) ; VOLBACH, 1976, nᵒˢ 185 et 186 ; MAGUIRE, 1977, p. 131 (B), fig. 7 ; GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 38.

EXPOSITIONS
Paris, 1900, nº 547 (A et B) ; *Art byzantin*, 1931, nº 57 (A et B) ; *Avori*, 1956, nº 36 (B).

Glyptique

33

Sommet du bâton cantoral de la Sainte-Chapelle

Camée : Constantin (vers 280-337)
Monture : Hennequin du Vivier, Paris, avant 1368 ;
camée d'agate ; monture d'argent dorée avec traces d'émaux
H. totale : 31 cm ; l. : 23,6 ; H. du buste : 9,5

PROVENANCE
Ancien trésor de la Sainte-Chapelle de Paris ; déposé au Cabinet des Médailles en 1791.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 309.

Le buste d'agate d'un empereur cuirassé, généralement identifié avec Constantin le Grand, est serti d'une monture d'orfèvrerie gothique exécutée à Paris avant 1368 pour servir de « couronnement » au bâton cantoral d'ébène de la Sainte-Chapelle. L'empereur tient une couronne d'épines de la main droite tandis que sa main gauche tenait jadis une croix à double traverse, allusion aux deux reliques majeures acquises par saint Louis pour la Sainte-Chapelle et référence probable à la conversion de Constantin au Christianisme.

Fils de Constance et d'Hélène, Constantin avait passé sa jeunesse à la cour de Dioclétien. Après la mort de ce dernier, il fut proclamé Auguste par l'armée, le 25 juillet 306. Son règne, en Bretagne et en Gaule puis dans tout l'Empire dès 324, se distingue par une façon de gouverner modérée et bénéfique, très différente de celle qu'avait connue l'Empire sous ses prédécesseurs immédiats. Avec Constantin le Grand, la sculpture sur pierre fine entra dans une phase nouvelle : souvent empreinte de brutalité au IIIe siècle, elle s'orienta dès lors vers un style classique. Le buste de Constantin révèle clairement cette évolution vers une forme parfaite. Le visage aux traits purs, décidés, trahit la force de sa personnalité. Comme l'art classique, ce nouveau style se caractérise par la clarté et la sobriété de l'expression, l'harmonie n'impliquant pas une stylisation excessive. La tête, de forme allongée, se dresse sur un cou haut, dense comme une colonne. Une joue lisse, compacte, délimite le visage, au menton arrondi, au front large. Des boucles agitées, indiquées par des incisions expressives, constituent la chevelure, qui coupe le front à mi-hauteur. Dans le regard rayonne la vision infaillible du souverain. La pupille droite, qui a légèrement dévié sur le côté, nous fait découvrir le juge silencieux, l'observateur ; l'œil gauche laisse transparaître le sens pénétrant de la vérité. De l'ensemble du visage émane une force indestructible, que l'artiste a pleinement maîtrisée. Cette puissance se manifeste encore dans les plis du cou, assimilés à la lettre V (signe de victoire ?), dans les plis du *paludamentum*, aux incisions vigoureuses, et dans les tracés géométriques qui ornent le rabat descendant de l'épaule gauche.

A cette œuvre inspirée d'un classicisme monumental, on comparera l'autre buste du Cabinet des Médailles (fig. 1 ; H. 9,3 cm ; Babelon, 1897, nº 310), d'une pénétration plus poussée et d'un classicisme plus achevé. La fine polissure de la tête et de l'épiderme rappelle la gravure en pierres fines de l'époque augustéenne. Le buste en porte aussi le reflet, avec le cou arrondi, marqué de deux plis. Un sourcil finement dessiné surmonte l'œil, grand ouvert ; les lèvres sont proéminentes ; le menton s'avance légèrement. Une couronne de laurier, aux feuilles pointues, enserre les cheveux. Notons encore un détail. Les coins de la bouche, relevés, dessinent un fin sourire, qu'on perçoit aussi dans les yeux, tirés vers les tempes. Cette douce lumière reflète la clémence du Christ, qui, pour Constantin, devait rester réalité (Alföldi, 1948-II). M.-L. W.

Fig. 1
Buste de Constantin ;
Paris, Bibl. nat., Cabinet des Médailles

BIBLIOGRAPHIE
Morand, 1790, p. 56-57 ; Du Mersan, 1838, p. 50, nº 214 ; Chabouillet, 1858, nº 287 ; Vidier, 1911 ; Babelon, 1897, nº 309 ; Gaborit-Chopin, 1975, p. 67-81.

EXPOSITION
Fastes du gothique, 1981, nº 204.

33

34

34

Camée : tête de prince lauré

Copie d'un camée du IV^e^ siècle exécutée
en Italie du Sud au XIII^e^ siècle (?).
Sardonyx à deux couches
H. : 9,6 cm ; l. : 5,5 ; ép. max. : 1,5

PROVENANCE
Croix reliquaire de l'abbaye de Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère) au XVII^e^ siècle ; cabinet Schneyder à Vienne ; cabinet d'Alexis-François Artaud à Lyon ; acquis avec l'ensemble du cabinet Artaud par la ville de Lyon en 1835.
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. A 1563.

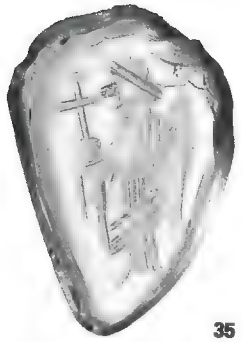
Ce camée, de dimensions assez considérables, est sculpté dans une sardonyx à deux couches ; le buste de profil d'un prince lauré ou d'un empereur, de teinte gris-bleu laiteux, se détache sur le fond brun marron. Il provient, comme celui de saint Nicolas (n° 187), de la croix-reliquaire de l'église Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère), détruite à la Révolution. Un dessin de cette croix et de ses camées, exécuté au XVII^e^ siècle par Claude-Nicolas Fabri de Peiresc (Paris, Bibl. nat., lat. 17558, fol. 30 v°; cf. Rohault de Fleury, 1887, pl. CD 111), a permis, dès 1909, de retrouver leur origine (Blanchet, 1909, p. 79-80). La croix, à double traverse et aux extrémités pattées, rehaussée de pierres précieuses et de camées, contenait aussi une parcelle de la Vraie Croix (Frolow, 1961, n° 666).

Depuis sa publication par Mongez en 1826, le prince lauré a été généralement identifié avec Constant, né en 323, dernier fils de Constantin, et le camée associé au renouveau de la glyptique au IV^e^ siècle. Cependant H. Wentzel l'a rapproché d'un camée avec un buste de prince lauré de profil du musée archéologique de Florence, où s'observe un même traitement de la chevelure en fines mèches frisées « en tourbillons », qui ne correspond guère à une facture antique. De la même manière le profil abrupt, la forme des oreilles, celle du nez busqué et du menton volontaire semblent trahir une distance par rapport aux œuvres de la glyptique antique. Ces éléments lui ont permis de proposer d'attribuer ces camées au courant antiquisant de la Renaissance frédéricienne en Italie du Sud dans la première moitié du XIII^e^ siècle ; des hésitations techniques dans l'exécution du nœud, du ruban qui retombe sur la nuque, de l'attache du nez et du creux du menton, paraissent confirmer ce jugement. Il n'en est pas moins vrai que ce camée imite au plus près des modèles de l'époque constantinienne

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MONGEZ, 1826, p. 126, pl. LX, n° 21 ; COMMARMOND, 1855-1857, p. 498, n° 93 ; BLANCHET, 1909, p. 75-84 ; WENTZEL, 1954, p. 8-9, fig. 23 ; WENTZEL, 1956, p. 239-278 ; BASTIEN, 1977-1981, p. 181-191 et 500 ; DURAND, 1987.

EXPOSITIONS
Lyon, 1826, n° 46, p. 25 ; Lyon, 1827, n° 2, p. 32.



35

35

Intaille : ange (?)

Égypte (?), VI^e^-VII^e^ siècle
Cristal de roche
H. : 2 cm ; l. : 1,5

PROVENANCE
Trouvée à Chypre, à l'emplacement de l'antique Salamine ; don C. Enlart, 1896.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. F. 7842.

La pièce est de forme grossièrement ovoïde. Une des deux faces est légèrement bombée ; l'autre, plate, est gravée en intaille. Le cristal pouvait être à l'origine associé à une autre pièce de même forme, appliquée contre lui par une monture, pour former un petit pendentif (cf. n° 37).

La gravure représente une figure ailée debout, de profil, tenant de ses mains voilées un petit globe surmonté de la croix. La présence du globe crucifère permet de proposer d'y reconnaître un ange, dont le type est apparu sur les monnaies au début du VI^e^ siècle (Ross, 1965, n° 62), plutôt qu'une Victoire ailée (cf. p. 162).

La technique et le style se rapprochent de pièces attribuées à l'Égypte, notamment une intaille de cristal conservée à New York avec le Baptême du Christ, datée du V^e^ siècle (exp. *Age of Spirituality*, n° 395), ou le pendentif avec la crucifixion du Louvre (cf. n° 37), et permettent de proposer une origine semblable et une date autour du VI^e^-VII^e^ siècle.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1897-II, p. 274.

36

37

36

Intaille : saint Michel

Égypte ? VI^e^-VII^e^ siècle
Cristal de roche
H. : 2,4 cm ; l. : 1,6

INSCRIPTION
ΑΓΙΟϹ ΜΙΧΑΗ[Λ] (« saint Michel »)

PROVENANCE
Anc. coll. Feuardent ; acq. en 1913
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. N 4054.

La petite plaque de cristal de forme ovale, convexe d'un côté et plate de l'autre, a été gravée en intaille. Il est possible qu'une feuille d'or et une seconde plaque de cristal, de forme identique, ait été appliquées contre elle pour former, à l'aide d'une monture, un petit pendentif (cf. n° 37).

Une figure drapée et ailée, sans nimbe, est représentée debout de profil, tenant la croix ; ses pieds reposent sur le sol qu'un trait gravé symbolise. L'inscription qui l'identifie permet d'y reconnaître un archange. Mais cette iconographie dérive à l'évidence de celle des Victoires ailées, parfois représentées tenant la croix. Une image très semblable, avec saint Michel, figure notamment sur une intaille d'hématite des collections de Dumbarton Oaks à Washington (Ross, 1962, n° 117), et une autre, sans inscription, sur une bague de la collection Canellopoulos à Athènes (Spieser, 1972, n° 29), toutes deux datées au VI^e^-VII^e^ siècle (cf. aussi n° 111). Technique et style se rapprochent de ceux d'intailles attribuées à l'Égypte (cf. n^os^ 36 et 37) et suggèrent une semblable origine. J. D.

37

Pendentif : crucifixion

Égypte (?), VI^e^-VII^e^ siècle
Cristal de roche, or
H. : 3,5 cm ; l. : 1,8

PROVENANCE
Anc. coll. Zalulyan ; acq. en 1963
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 880.

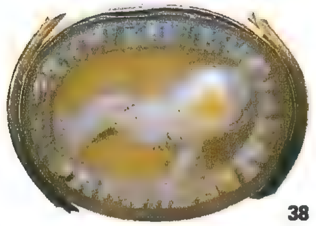
Le pendentif est formé de deux petites plaques de cristal de roche, légèrement bombées vers l'extérieur, dont les deux faces plates, appliquées l'une contre l'autre, sont maintenues par la monture. L'une des deux faces plates, à l'intérieur, a été gravée en intaille, et soulignée d'or. On connaît d'autres exemplaires encore pourvus de leur monture (Ross, 1962, n° 115 ; Christe, 1970, fig. 10 ; Beckwith, 1975, fig. 1 a, b, c et 2 b). Au centre, la croix est cantonnée de quatre plus petites, allusion probable aux Évangélistes, et surmontée par le buste du Christ, barbu, qui se détache à son tour sur une croix ; de part et d'autre de sa tête apparaissent une petite croix et une étoile, symboles, sans doute, de la Lune et du Soleil. Au pied de la croix coulent les quatre fleuves du Paradis. Enfin, deux personnages debout, les bras écartés, se tiennent de chaque côté de la croix : il pourrait s'agir de Longin et Stephaton, mais leurs bras en croix les font davantage ressembler aux deux larrons de la crucifixion.

La croix dominée par le buste du Christ apparaît sur toute une série de petits objets, tels que camées (cf. n° 39), intailles, œuvres de bronze ou d'orfèvrerie et, notamment, sur des ampoules de plomb ou de terre cuite originaires de Palestine et du Proche-Orient (Grabar, 1958, n^os^ 3-6, 8-10, 13-15, 18), thème pour lequel on a presque toujours proposé une origine palestinienne (exp. *Age of Spirituality*, 1977, p. 564-565 et n^os^ 524 et 525) ; inspiré par les décors monumentaux des lieux saints, il se serait ensuite répandu dans l'Empire, et jusqu'à Rome. André Grabar (1958, p. 46-50) a combattu cette hypothèse : ces images dérivent des représentations d'un thème triomphal impérial (deux victoires ailées cantonnant un trophée), adapté au triomphe du Christ. Ce serait donc au contraire à Constantinople que cette iconographie, utilisée à la fois à Rome et Constantinople, aurait pris naissance, avant d'être diffusée dans les provinces de l'Empire (Christe, 1970, p. 197-206).

La technique de l'intaille du Louvre se caractérise par une combinaison de creux (têtes, poitrines) et de petits traits gravés, d'épaisseur constante, qui donnent un aspect sommaire et stylisé à la représentation. Ces caractères qui s'observent sur toute une série de gemmes de provenances diverses (Volbach, 1975, p. 201-203) apparaissent déjà sur un groupe d'intailles païennes des III^e^-IV^e^ siècles originaire d'Égypte (Delatte et Derchain, 1964). On a donc proposé d'attribuer à l'Égypte à leur suite les intailles chrétiennes (exp. *Age of Spirituality*, n° 395). On a aussi proposé une origine syrienne ou palestinienne et une date du VI^e^ siècle pour

des pièces provenant de Syrie (Ross, 1962, nos 114-115). Une continuité indéniable de matière et de technique justifierait toutefois davantage l'hypothèse d'une origine égyptienne. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
CHRISTE, 1973, p. 16, n. 6, pl. 32, fig. 109; GRIGG, 1979, no 33; WARLAND, 1986, p. 256, no E 6, fig. 127; DURAND, 1989, no 38.



38

38

Camée : dauphin

IVe-VIe siècle
Calcédoine à deux couches, blanche et blonde translucide, monture de bague en or, moderne; l'anneau manque.
H. : 2,2 cm; l. : 3; ép. : 0,85 avec monture

INSCRIPTION
KYRIA XAIPE EMNHNOMEETKMIEΓX ///
(« Maîtresse, salut ...-... »).

PROVENANCE
Acq. de M. Lallemand à Paris en 1864
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. E 2823 (Babelon 340).

Le camée ovale, sculpté dans une sardonyx à deux couches, entouré d'une inscription en relief, évoque l'aspect des camées-amulettes d'époque romaine (Babelon, 1897, nos 287, 346). L'association de lettres en relief et de sujets sculptés se rencontre, semble-t-il, jusqu'au VIe-VIIe siècle, date à laquelle est attribué un camée de sardonyx du Cabinet des Médailles dont le revers fut ultérieurement gravé en intaille (no 184) et qui porte en effet une inscription en relief autour d'une Annonciation.

Dans le champ, apparaît un dauphin, naïvement stylisé, à grosse tête et œil rond, qui nage vers la droite. Son corps recouvert d'écailles, rendues par de petits traits fins et irréguliers en virgule, ressort en blanc opaque sur le fond couleur miel et translucide. Le dauphin apparaît fréquemment sur des sarcophages paléochrétiens où il symbolise le voyage des âmes vers l'au-delà (Baratte et Metzger, 1985, p. 168, no 63). Celui-ci peut se comparer au dauphin d'un bas-relief en calcaire trouvé en Égypte et daté du début du Ve siècle (exp. *Age of Spirituality*, 1977, p. 172).

On a proposé d'interpréter le dauphin comme un symbole chrétien et l'inscription, dont la fin est peu compréhensible, comme une invocation à la Vierge en identifiant la « maîtresse » à la Vierge, identification reprise en 1897, par Babelon, qui jugeait toutefois la fin de l'inscription « altérée et inexplicable ». Cependant l'appellation KUPIA à elle seule ne suffit pas pour identifier la Vierge, et le dauphin constitue aussi un thème banal de l'iconographie antique et païenne; il pourrait alors tout simplement s'agir, comme le pensait G. Schlumberger, d'une invocation toute profane adressée à une femme par son amant (ou à la rigueur son époux ou un proche). Cette dernière interprétation n'empêcherait pas une attribution possible jusqu'à l'époque de Justinien. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1897, p. 183, pl. XXXIX, fig. 340; SCHLUMBERGER, II, 1896-1905, p. 461; DUCHAMP, 1989, fig. 2c.

39

39

Camée : Adoration de la Croix

Constantinople (?), VIe-VIIe siècle
Sardonyx à trois couches
H. : 5,4 cm; l. : 3,7; ép. : 0,6
Cassure transversale ancienne, quelques éclats

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 335.

Le camée ovale à bordure biseautée a été taillé dans une sardonyx à trois couches : brun-noir pour le fond, bleue pour les personnages et le décor de l'exergue, brun-roux pour les détails et les vêtements. Deux anges, debout sur une ligne de sol, le corps de trois quarts face, le visage de profil, se font face de part et d'autre d'une croix latine aux extrémités évasées, surmontée du buste du Christ, barbu, à nimbe crucifère formant *clipeus*. D'une main ils soutiennent la croix, de l'autre ils tiennent un long bâton. A l'exergue une patère qu'Y. Christe (1973, p. 16) pense représenter une cuve baptismale et quatre sortes de palmes, probablement symboles des quatre fleuves du Paradis, qui se retrouvent sous la croix sur d'autres objets (cf. no 37), comme, notamment, sur un plat d'argent de l'Ermitage (exp. *Age of Spirituality*, 1977, p. 538).

Le schéma de deux personnages encadrant la croix dériverait, selon Y. Christe, de l'iconographie impériale romaine. On le trouve en tout cas sur des sarcophages paléochrétiens, à partir de la seconde moitié du IVe siècle (Morey, 1942, p. 104, fig. 102); la croix peut être flanquée de deux anges, comme sur un *solidus* unique de Justinien Ier (527-528) (Morrisson, 1970, p. 70) ou sur le plat de l'Ermitage, daté de la fin du VIe siècle et attribué à Constantinople, ou bien d'apôtres ou de saints martyrs. Le buste du Christ surmontant la croix est un thème fréquent sur des monuments variés, mosaïques, peintures, manuscrits, médaillons, ampoules (cf. Grigg, 1979). Ces deux motifs, la croix encadrée de deux personnages et le buste du Christ sommant la croix, sont couramment liés (cf. Warland, 1986, p. 72-73).

Trois autres camées sont comparables à celui-ci tant par leur iconographie que par leur matière, leur technique et leur style (Garrucci, 1880, pl. 479, 13). L'un est conservé au British Museum (Dalton, 1901, no 89), un autre à Washington (Ross, 1962, no 119, daté du VIIe siècle). Le troisième, autrefois à la cathédrale de l'Assomption à Moscou, connu par une copie en pâte de verre de l'Ermitage, porte à l'exergue l'inscription ΛΕΟΝΤΙΟΥ, qui l'a fait attribuer à l'empereur Léon II (695-698). Une intaille du Kunsthistorisches Museum de Vienne où les anges sont remplacés par les apôtres Pierre et Paul et où l'exergue à décor de fleurs suggère que la scène se passe au paradis, a été datée entre le début du VIe siècle (exp. *Age of Spirituality*, 1977, p. 586) et les alentours de 600 (Noll, 1962). Ces exemples, et la technique de gravure sur sardonyx à plusieurs couches, bien maîtrisée, permettent d'envisager une datation autour de 600. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
DU MERSAN, 1838, p. 116, no 139; CHABOUILLET, 1858, no 261; ROSSI, 1875, pl. X, fig. 2 et 1876, p. 76; GARRUCCI, VI, 1881, pl. 479, fig. 14; BABELON, 1897, p. 180, pl. XXXIX, fig. 335; ROSS, 1962, p. 98; NOLL, 1962, p. 548; CHRISTE, 1973, p. 16, pl. 3, fig. 10; GRIGG, 1979, p. 25, no 3; WARLAND, 1986, p. 257, fig. 129.

40

41

40

Camée : l'Annonciation

VIe-VIIe siècle
Sardonyx à trois couches, brun-noir, bleue et brun-roux
H. : 5,35; l. : 4,25; ép. : 0,65

INSCRIPTION
En creux : + XAIPE KE XAPITOMENH O K[ύριο]C META COY (« Je te salue, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 336.

L'Annonciation se détache en bas-relief bleu et roux sur le fond brun-noir du camée ovale. A gauche, la Vierge, debout devant un trône, fait face à l'archange Gabriel qui tient un long bâton de la main gauche. Ses paroles de salutations à la Vierge sont gravées en creux sur le pourtour du camée. De la main gauche la Vierge tire un écheveau de laine d'un panier placé devant elle et étend la main droite en signe d'assentiment. Deux autres camées du Cabinet des Médailles (nos 41 et 184), de même matière et même style, offrent la même iconographie que l'on retrouve également sur deux camées de l'Ermitage datés du VIe siècle par A. Banck (1977, nos 107-108), qui y voit des œuvres d'une région occidentale de l'Empire, malgré la présence d'inscriptions grecques.

Les plus anciennes représentations de l'Annonciation montrent la Vierge assise à gauche, écoutant l'ange, puis filant (cf. no 24) : mais dès le VIe siècle, selon Millet (1916, p. 67-68), on rencontre aussi le type où la Vierge est, comme ici, debout; c'est ce second type qui a été adopté sur les camées, œuvres précieuses par leur matière, la difficulté et la lenteur du travail, et vraisemblablement commandés par de hauts personnages. L'iconographie, stéréotypée, ne permet guère de datation précise. Cependant l'aspect classique des personnages, la coiffure de l'ange et son visage rond encore dans la tradition constantinienne autorisent la datation généralement proposée au VIe siècle ou dans la première moitié du VIIe siècle. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, no 262; SCHLUMBERGER, 1890, p. 101; BABELON, 1897, p. 180-181, pl. XXXIX, fig. 336.

41

Camée : l'Annonciation

VIe-VIIe siècle
Sardonyx à trois couches, brun-noir, bleue et brun-roux; monture d'or moderne
H. : 5,6 cm; l. : 4,2; ép. : 0,75

INSCRIPTION
En creux : + XEPE KAI XAPITOMENH O K[ύριο]C META COY (« Je te salue, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 337.

Cf. notice no 40. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
DU MERSAN, 1838, p. 115, no 136; CHABOUILLET, 1859, no 263; GARRUCCI, VI, 1881, pl. 478, fig. 30; BABELON, 1897, p. 181, pl. XXXIX, fig. 337.

42

Aiguière

Art byzantin, VII^e siècle ?
Sardoine
H. : 17,8 cm ; L. : 10,5 ; pr. : 8 ;
ép. moyenne du col sous le bord : 0,65 ;
ép. moyenne de la base : 0,85

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV entre 1684 et 1686 ; versé au musée du Louvre le 29 août 1796.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MR 116.

Ce beau vase est ainsi décrit dans l'inventaire de la collection de Louis XIV : « Un (...) vaze d'agathe onix, fort espois, en forme de cruche antique, tout uny, avec son anse et son pied tout d'une pièce ». En 1791, l'inventaire de la même collection alors conservée à l'hôtel du Garde-Meuble de la Couronne à Paris mentionne l'objet brièvement (« Vase en sardoine, d'un brun jaunâtre ; le goulot est écorné »), mais l'estime 40 000 l. : dix-sept autres vases seulement dépassent cette estimation.

Ce vase d'autant plus impressionnant qu'il est monolithe et sans monture était connu au XIX^e siècle sous le nom de « vase de Mithridate » (Barbet de Jouy, 1865), par allusion au trésor de Mithridate VII, roi du Pont (120-163), qui aurait renfermé deux mille vases d'onyx.

La pierre brune est parcourue de veines blanches. Le bord saillant, terminé par un bec proéminent, est à peu près plat sur le dessus ; il est creusé de chaque côté d'une profonde cannelure depuis le départ de l'anse jusqu'au bec. Un palier est ménagé à l'intérieur du bord, comme si le vase était destiné à recevoir un couvercle. Le haut col légèrement tronconique est relié par l'intermédiaire d'un passage biseauté à la panse ovoïde dont le fond est concave à l'intérieur. La base très épaisse, de profil convexe, est également creusée d'une cannelure sur son pourtour. Le revers de la base est concave, autour d'un fond circulaire à peu près plat. L'anse, arrondie à l'extérieur, formée par deux biseaux à l'intérieur, est surmontée par un motif saillant, ovale et aplati, qui est percé en son milieu d'un trou d'environ 5 mm de profondeur, l'espace entourant le trou n'étant pas poli.

42

L'extérieur témoigne de nombreuses maladresses : le bec est tordu et incliné, la panse est plus enflée sous l'anse que sous le bec, plus haute d'un côté de l'anse que de l'autre ; l'anse est oblique par rapport à l'axe de la pièce. Des défauts de la pierre subsistent, notamment sur un des côtés de la panse, entre l'anse et le bec, et à la partie supérieure de l'anse. L'élimination d'un de ces défauts a laissé sur la panse, sous l'anse, la trace creuse d'un coup d'outil. L'intérieur du col est poli, mais non celui de la panse, au fond de laquelle subsistent bon nombre d'empreintes provenant des cylindres utilisés pour évider la pièce.

Du point de vue de la technique et de la forme, ce vase est particulièrement proche de l'aiguière en sardoine de l'abbaye de Saint-Denis, montée en argent doré par l'abbé Suger avant 1147 (fig. 1), qui avait peut être un bec aussi. L'aiguière en sardoine provenant des collections de Laurent de Médicis et conservée au palais Pitti, pourvue d'une anse zoomorphe prise dans la masse, vase qu'on attribue à l'art sassanide, peut être considérée comme un prototype de ces aiguières. Les deux aiguières à anse zoomorphe du trésor de Saint-Marc de Venise (fig. 2), dans lequel elles figurent, semble-t-il, depuis le XIV^e siècle, sont des versions du même type d'aiguière, mais leur technique indécise les apparente moins au vase de Florence qu'aux aiguières du Louvre, de qualité inférieure cependant. L'hypothèse déjà émise selon laquelle ces quatre aiguières seraient des œuvres byzantines exécutées sous l'influence de l'art sassanide peut être retenue pour l'instant. La présence de deux pièces de ce genre dans le trésor de Saint-Marc, où les vases en pierres dures d'origine byzantine attestée sont nombreux, tendrait à renforcer cette suggestion.

La petite saillie aplatie couronnant l'anse de l'aiguière de Louis XIV est-elle la tête d'animal stylisée d'une anse qui se voudrait zoomorphe ou essaie-t-elle plutôt d'imiter une petite feuille servant d'appuie-pouce analogue à celle de l'anse de l'aiguière en sardoine antique de la même collection (inv. MR 115) ? Le trou perforant ce motif donne à penser que l'aiguière a reçu anciennement une monture d'orfèvrerie, sans doute un couvercle. On peut également se demander si la cannelure entourant la base n'était pas aussi destinée à assujettir une monture. D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, I, 1885-1886, n° 253, p. 207 ; *Inventaire de 1791*, n° 413, p. 16 ; BARBET DE JOUY, 1865, pl. II ; *id.*, 1876, n° E. 273, p. 105-106 ; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1002, p. 165 ; LAMM, 1929-1930, I, p. 190, t. II, pl. 64, 9 ; BÜHLER, 1973, n° 106, p. 76, pl. 35 ; exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 90-95, fig. 5 b ; exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, p. 177-178, fig. 2.

Fig. 1
Aiguière en sardoine ;
ancien trésor de l'abbaye de Saint-Denis ;
Paris, musée du Louvre

Fig. 2
Aiguière en agate ;
Venise, trésor de Saint-Marc

43

Aiguière

Art byzantin, VII^e siècle ?
(monture : Paris, milieu du XVII^e siècle)
Agate teinte pour imiter la sardoine, or émaillé, camées
H. : 20,7 cm (H. vase en sardoine : 12,8) ;
L. : 19,2 ; D. : 11,5 ; ép. moyenne du col : 0,45
Numéro gravé sur la base en or : 416.

PROVENANCE
Acquis par Louis XIV en Allemagne vers 1685 ; versé au musée du Louvre le 29 août 1796 ; envoyé au palais des Tuileries sous le Premier Empire ; rentré au Louvre.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. E 253.

Louis XIV choisit ce vase d'après un dessin aquarellé qui lui en fut envoyé d'Allemagne le 19 février 1685 et qui est encore conservé dans le fonds Robert de Cotte, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (Lf[3], in-folio). Le vase est ainsi décrit dans l'inventaire des collections du Roi : « Un vaze d'agathe onix, en forme de coquemart, dont le corps est de deux morceaux (en fait un seul) ornez de cercles, avec son anse et son biberon en forme de teste d'aigle esmaillé, et son couvercle orné de cinq médailles d'agathe onix, dont celle du devant est cassée, lesdites médailles enchassées dans des cercles vermeil doré, enrichis de feüillage (...). *Nota.* — Qu'il manque quelques ornemens au dessus dudit vaze et est fellé dans le milieu du corps ». Le couvercle était orné de cinq camées mais l'élément qui le couronnait avait donc déjà disparu, comme le prouve aussi le dessin. En 1777, la monture fut restaurée par l'orfèvre Antoine Gibert (Arch. nat., O[1] 3626[1]). En 1791, le vase fut évalué 36 000 l., les cinq camées, « tous modernes », subsistant toujours. Utilisé pour le décor du palais des Tuileries au XIX^e siècle, il revint au Louvre privé de deux d'entre eux.

La couleur brune du vase est homogène, à l'exception d'une zone blanche se trouvant sous le bec actuel. Le col cylindrique, pourvu d'un petit bord saillant, est relié par deux talus obliques à la panse sphérique dont le fond est concave à l'intérieur. La base cylindrique, peu haute, n'est pas visible à l'extérieur, étant cachée par la monture. Au revers, elle rappelle la base de l'aiguière n° 42 : le fond circulaire plat est entouré par un bord concave dont

43

la tranche, régulièrement plate, n'est pas polie.

L'exécution est supérieure à celle de l'aiguière n° 42, assez proche de forme; le galbe de la panse est bien obtenu, l'intérieur est poli. Mais on trouve sur les deux pièces des lacunes techniques semblables, qui donnent à penser qu'elles ont été créées dans la même ambiance : marques de cylindres dans le fond du vase, ici comblées, traces creuses d'élimination de certains défauts à l'extérieur, maintien d'autres défauts dans la zone blanche.

La présence, près de la partie inférieure de l'anse actuelle, d'une profonde dépression horizontale séparant deux taches grises — sans doute la couleur originelle de la pierre — régulières, semble indiquer que le vase était à l'origine pourvu d'une anse. L'extrémité inférieure de celle-ci devait enjamber la dépression et être attachée à la panse en deux endroits comme les anses de certains vases en sardoine antiques, tels un grand vase provenant de Laurent de Médicis au palais Pitti (Heikamp et Grote, 1974, n° 6, fig. 23) ou l'aiguière du château de Rosenborg (*Trésor de Saint-Marc*, fig. 10 i). L'anse rejoignait sans doute le bord de l'aiguière qui pouvait être plus haut et même comprendre un bec. Le vase aurait présenté alors une certaine ressemblance avec des vases en argent au col cylindrique et à la panse renflée attribués au VI^e^ siècle : le vase d'Émèse (cat. n° 62), vraisemblablement doté aussi d'une anse à l'origine, l'aiguière du trésor de Hamah (Baltimore, Walters Art Gallery, fig. 1). L'absence de polissage au pourtour de la base semble indiquer qu'elle était plus haute et qu'elle a été rognée.

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, I, n° 251, p. 207; *Inventaire de 1791*, n° 416, p. 18; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 253, p. 96; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 998, p. 164; *id.*, 1922-I, p. 193; BÜHLER, 1973, n° 104, p. 75, pl. 34; exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, p. 177.

Fig. 1
Aiguière en argent du trésor de Hamah; Syrie ou Constantinople, VIe siècle; Baltimore, The Walters Art Gallery

Verrerie

Jusqu'à la conquête arabe du VIIe siècle, les ateliers de verrerie poursuivent les traditions du Bas-Empire, tant au niveau des techniques que des formes et du décor (Harden, 1972, p. 81). Disparaissent toutefois, dès le Ve siècle, semble-t-il, les verres « diatrêtes » à résille détachée dont quelques-uns ont peut-être une origine orientale (Doppelfeld, 1961, p. 23-31; exp. *Vetri dei Cesari*, 1988, p. 179-181 et n° 135). Constantinople possédait d'importants ateliers de verrerie puisqu'une porte et un quartier de la ville portaient ce nom et que le Code Théodosien, promulgué en 438, exemptait d'impôts les verriers fabriquant des pièces de forme (*vitrarii vasa vitrea conflantes*; cf. Philippe, 1970, p. 17; Harden, 1972, p. 79-80); mais on n'a pratiquement pas retrouvé de témoins de cette activité, en dehors des verres de couleurs utilisés pour la confection des mosaïques ou incrustés dans le marbre (cf., par exemple, les fouilles de l'église d'Anicia Juliana, début du VIe siècle : Harrison, 1989, p. 78, fig. 82, 94). Parmi les pièces de verre moulé, tels que pendentifs, bagues, etc. retrouvées sur tout le territoire de l'Empire, certaines pourraient avoir été produites à Constantinople, comme les dénéraux ou poids étalons (nos 44-51) dont le caractère officiel plaide pour une origine constantinopolitaine, tout au moins des modèles. Les fouilles entreprises depuis de nombreuses années ou en cours (par exemple à Sardes; cf. Saldern, 1980) ont livré un matériel nouveau considérable pour les provinces, mais la part des importations et celle d'ateliers locaux restent difficiles à cerner. En revanche, la production de certaines régions est moins mal connue, notamment la Syrie et la Palestine jusqu'au VIIe siècle, avec des verres soufflés à décor moulé, chargés de symboles juifs ou chrétiens (n° 53), ou à décor gravé (n° 52).

J. D.

44

44

Poids de Généthlios

565-640
Verre vert
D. de l'estampille : 1,8 cm ; poids : 6,31 g
Monogramme cruciforme : Γενεθλίου
(« de Généthlios »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 25.

Les deux bustes nimbés du couple impérial (pas avant 565, sous Justin II et Sophie, ni après 640) surmontent un monogramme cruciforme. La solution de ce sigle est probablement Γενεθλίου. Ce Généthlios, au demeurant inconnu, pourrait être un préfet de Constantinople.

Les poids de verre, ou déneraux, sont une innovation byzantine dont les exemples s'échelonnent entre la fin du Ve et le milieu du VIIe siècle, et dont les déneraux musulmans perpétuent la tradition. Plus d'une centaine de types différents sont connus. Beaucoup ont été découverts en Égypte, mais les trouvailles sporadiques se multiplient, tant en Asie Mineure que dans les Balkans. Les déneraux, apparemment destinés à vérifier le poids des monnaies, correspondent normalement au sou d'or de 4,55 g (nos 47 et 48), au demi-sou (nos 46 et 49), mais aussi à des sous additionnés de fractions, comme celui-ci.

Ces pastilles de verre de couleurs diverses (jaune, brun, rouge, bleu, vert) portent sur une seule face une estampille en relief. Tous ces déneraux sont inscrits en grec (sauf de rares exemplaires en latin), tantôt d'une légende circulaire en toutes lettres, tantôt d'un sigle en forme de monogramme. Les lettres du monogramme sont accrochées soit à une majuscule de grande taille définissant un carré central, soit aux branches d'une croix. Cette dernière forme, qui sur les déneraux est deux fois plus fréquente que l'autre, n'apparaît pas avant le deuxième quart du VIe siècle. En monogramme ou en toutes lettres, les inscriptions nomment le haut fonctionnaire responsable de l'émission des poids, et certaines légendes précisent qu'il s'agit là d'un préfet, voire d'un « préfet de Rome » (c'est-à-dire à cette époque de Constantinople). On s'accorde à attribuer la même fonction à une partie des personnages mentionnés seulement par leur nom mais, comme il est difficile d'attribuer à des préfets de Constantinople près de cent monogrammes différents pour à peine un siècle et demi, on doit aussi compter avec les émissions d'instances subalternes, peut-être provinciales.

En plus de l'inscription, certains déneraux sont ornés d'un buste du préfet, de face, tenant de la main gauche un sceptre, de la droite une *mappa*, tissu destiné à donner le signal des spectacles (sur ce type de buste et d'attributs, voir Szetyłło et Borkowski, 1986). De rares estampilles portent le buste de l'empereur ou du couple impérial, tel ce poids-ci. Les huit exemplaires exposés illustrent les principales variétés de ces déneraux, à commencer par les poids à bustes (nos 44 à 47), suivis des monogrammes carrés, puis cruciformes.
D. F.

BIBLIOGRAPHIE
Pour cet exemplaire, JUNGFLEISCH, 1932, p. 242, n° 25 (autre exemplaire : MONNERET, 1922, p. 101 E, n° 4 ; cf. FEISSEL, 1986, p. 128 et n. 54) ; pour les déneraux en général : MORDTMANN, 1898 ; GRÉGOIRE, 1907 ; MONNERET, 1922 ; JUNGFLEISCH, 1932 ; VIKAN et NESBITT, 1980 ; FEISSEL, 1986.

45

46

47

45

Poids de Démosthène

Avant 521 (?)
Verre bleu
D. de l'estampille : 1,5 cm ; poids : 2,03 g
Inscription : Δημοσθένου (« de Démosthène »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 18.

Au centre, petit buste drapé, le bras droit levé. L'estampille est polylobée et les lettres occupant les neuf alvéoles forment le nom de Démosthène. D'autres poids au même nom ajoutent le titre de préfet, et l'on est tenté d'identifier ce personnage au Démosthène qui, en 521, s'intitule ex-préfet de Constantinople. Cette conjecture reste cependant sujette à caution, aucun des bustes sûrement identifiés à ce jour n'étant antérieur à 550. Cf. n° 44.
D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 240, n° 18 (autre exemplaire : MONNERET, 1922, p. 100, n° 9 ; cf. FEISSEL, 1986, p. 124, n. 25).

46

Poids de Jean

550 (?)
Verre jaune
D. de l'estampille : 1,8 cm ; poids : 2,23 g
Légende circulaire : † ἐπὶ Ἰωάννου ἐπάρχου
(« sous le préfet Jean »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 8.

Au centre, buste de face dont le large visage, à la lourde chevelure, est hors de proportion. Au-dessus des épaules couvertes des plis de la toge, la *mappa* et le sceptre (? ici en forme de croix) sont posés dans le champ sans la main qui les tient. Le préfet de la Ville Jean Kokkorobios, cité en 550 par la Chronique de Théophane (De Boor, I, p. 227, 9) pourrait être identifié au préfet Jean connu par les déneraux (cf. Grégoire, 1907, p. 322). Comparer ci-dessous le poids n° 49. Cf. n° 44.
D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 237, n° 8 ;
cf. FEISSEL, 1986, p. 123 et n. 18.

47

Poids de Rogatus

610-612 (?)
Verre vert
D. de l'estampille : 1,8 cm ; poids : 4,33 g
Légende circulaire : † ἐπὶ Ῥογάτου ἐπάρχου
(« sous le préfet Rogatos »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 11.

Au centre, buste de face, en toge, les bras levés tenant la *mappa* de la main droite, de la gauche un sceptre en forme de caducée. La légende circulaire donne le nom du personnage, le préfet Rogatos. On sait par la Chronique de Théophane (De Boor, I, p. 298, 21) que l'impératrice Eudokia († 612), première femme d'Héraclius, était la fille de Rogatus l'Africain. Ce nom d'origine latine est si rare en grec qu'on est en droit d'identifier le préfet Rogatos au beau-père de l'empereur, comme l'a proposé Mordtmann (1898, p. 603-608). Cf. n° 44.
D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 238, n° 11 ;
cf. FEISSEL, 1986, p. 122-123 et n. 14-15 (avec d'autres exemplaires).

48

49

50

48

Poids de Constantin ou Constance

Vers 500-550 (?)
Verre bleu
Côté de l'estampille : 1,3 cm ; poids : 4,46 g
Monogramme de Κωνσταντίνου ou Κωνσταντίου (« de Constantin » ou « de Constance »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 38.

Monogramme inscrit dans un carré creux. À la lettre centrale N se rattachent tous les éléments du nom de Constantin (ou Constance), mais aucun préfet de ce nom n'est connu. Seul le type non cruciforme du monogramme rend probable une date relativement haute. Cf. n° 44. D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 246, n° 38 (autre exemplaire VIKAN et NESBITT, 1980, p. 37, n° 88).

49

Poids de Jean

550 (?)
Verre vert
D. de l'estampille : 1,6 cm ; poids : 2,28 g
Légende circulaire : † ἐπὶ Ἰωάννου ἐπάρχου (« du préfet Jean »)

PROVENANCE
Inconnue
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 5417 *bis*.

La légende au nom de Jean (la même qu'au n° 46) entoure ici un monogramme carré, qui n'est pas entièrement déchiffré. On a voulu y voir le titre d'« éparque de Rome », autrement dit préfet de Constantinople (Grégoire, 1907, p. 322), mais cette lecture ne rend pas compte de toutes les lettres du sigle. Il paraît s'agir d'un monogramme complexe combinant nom et fonction. Le nom du préfet Jean n'y étant pas repris, le monogramme pourrait appartenir à un de ses subordonnés. Cf. n° 44. D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 251 ; MONNERET, 1922, p. 97, B 4 ; cf. FEISSEL, 1986, p. 123 et n° 18.

50

Poids de Théodore

612 (?)
Verre vert
D. de l'estampille : 1,5 cm ; poids : 4,05 g
Monogramme : Θεοδώρου (« de Théodore »)

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° 26.

Estampille ronde marquée d'un monogramme cruciforme, qui se lit presque sûrement Θεοδώρου (« de Théodore ») plutôt que Δωροθέου (« de Dorothée »). Si ce monogramme est bien celui d'un préfet, il peut s'agir du Théodore mentionné en 612 par la *Chronique Pascale* (Bonn, I, p. 703, 15), auquel ont été attribués des déneraux portant la légende explicite « sous le préfet Théodore » (Jungfleisch, 1932, p. 251 ; cf. Feissel, 1986, p. 123-124 et n. 21-22). On objectera toutefois que les monogrammes connus de ce préfet (Feissel, 1986, p. 130-131 et 139, d'après les poids et d'autres inscriptions) attachent le *rhô* au bras gauche de la croix et l'*epsilon* à droite, à l'inverse de notre poids. Cet exemplaire pourrait donc appartenir à un préfet homonyme, ou à un Théodore de rang subalterne. Cf. n° 44. D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 243, n° 26.

51

51

Poids d'Akakios

550-650
Verre brun
D. de l'estampille : 1,8 cm ; poids : 4,07 g
Monogramme : Ἀκακίου (« d'Akakios »)

PROVENANCE
Inconnue
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, n° L 4098.

Estampille ronde marquée d'un monogramme cruciforme, probablement du nom Ἀκακίου. Cet Akakios n'est pas identifié, aucun préfet de ce nom n'étant connu, mais la forme du monogramme exclut le début du VIe siècle. Cf. n° 44. D. F.

BIBLIOGRAPHIE
JUNGFLEISCH, 1932, p. 255.

52

Bouteille

Syrie-Palestine, IVe-VIIe siècle
H. : 24,5 cm ; D. de la panse : 13
Verre gravé à la roue

PROVENANCE
Proviendrait de Phénicie ; anc. coll. H. Hoffmann (vente, Paris, 1899, n° 438) ; acq. en 1902.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 9085 (anc. M.N.D. 497).

La bouteille possède une panse sphérique, dont une partie manque, et un long col étroit, très légèrement évasé, à décor de filets enroulés, brisé à la partie supérieure. La panse porte un fin décor gravé à la roue, d'exécution rapide et sûre : un cercle d'ovales à la base ; des arcades abritant chacune un personnage ; deux cercles de rinceaux enfin dont l'un enferme des grappes (?) et deux oiseaux. Six arcades sur huit subsistent et cinq personnages seulement sont encore lisibles. On peut y reconnaître, plutôt que des scènes relatives à la légende de Marsyas (Kisa, 1908, p. 812), les éléments d'un thyase dionysiaque antique célébrant le cortège du dieu de la vigne et du vin, thème fréquemment illustré à la fin de l'Antiquité en cycles plus ou moins développés (cf. n° 22) comme, par exemple, sur le seau de verre pourpre du trésor de Saint-Marc de Venise (fig. 1, cf. exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, n° 1) ou le plat d'argent de Mildenhall à Londres (cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977, n° 130) : Dionysos, nu, debout, appuyé sur un long bâton, une panthère à ses pieds ; un personnage chauve, portant une outre sur ses épaules, d'où s'échappe du vin (Silène ?) ; un berger dansant, une houlette à la main ; un satyre cornu aux pieds fourchus, sautillant ; une ménade enfin, se retournant pour observer le satyre devant lequel elle paraît fuir. Les fragments d'un sixième sujet, aujourd'hui illisible, où figurait, notamment, un lion pourraient correspondre à un Héraclès, ivre, avec la peau du lion de Némée.

La matière, la couleur, la forme et le décor permettent d'attribuer cette bouteille à des ateliers de Syrie ou de Palestine des Ve-VIIe siècles (cf. Philippe, 1970, p. 45-56, 65, 66 et Harden, 1972, p. 80-81, fig. 2 et pl. V, a), ce que ne contredit pas sa provenance présumée. La technique du décor

gravé, remarquable par son étendue et sa qualité, la rapproche de pièces exceptionnelles, originaires du Proche-Orient des IV^{e}-VII^{e} siècles, profanes comme la fiole de Highdown Hill (Philippe, 1970, fig. 21, p. 46) ou chrétiennes, comme le calice des collections de Dumbarton Oaks (Ross, 1962, n° 96). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
HÉRON DE VILLEFOSSE et MICHON, 1902, n° 65;
SAMBON, 1906, p. 305, pl. LXXI, n° 10;
KISA, 1908, p. 812 et 839;
EISEN, 1927, p. 414, 421, pl. 106;
BARRELET, à paraître.

Fig. 1
Seau de verre pourpre;
Venise, Trésor de Saint-Marc.

52

53

53

Flacon

Syrie, V^{e}-VII^{e} siècle
Verre; décor soufflé dans un moule; épaule et col soufflés hors moule; collier et anse rapportés; un petit trou à l'épaule
H. : 15 cm; L. : 4,9; l. : 4,6

PROVENANCE
Acq. de M. Nahman du Caire en 1911
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6417; déposé au département des Antiquités égyptiennes.

D'un fond plat, carré, s'élèvent quatre pans décorés aux arêtes arrondies. L'épaulement forme un bourrelet circulaire, où s'appuie une anse qui s'étire jusqu'à un cordon de verre entourant le col cylindrique, sous le bord évasé. Le décor en relief est différent pour chaque face. Sous l'attache de l'anse, un oiseau; puis, en tournant vers la droite, un quadrillage, la figure très stylisée de saint Siméon stylite, une croix. Les deux derniers motifs sont bordés de points. Une échelle s'appuie contre la colonne; l'objet situé dans le champ est difficile à interpréter (Eisen, 1927, p. 484, propose un calice).

La technique du verre soufflé dans un moule fut pratiquée dans tout l'Empire romain dès les débuts de l'époque impériale. Elle fut particulièrement appliquée en Syrie où, dès le V^{e} siècle, étaient fabriqués des flacons prismatiques à décor moulé. La croix et la figure du saint sur sa colonne en font un objet chrétien, peut-être un souvenir rapporté en Égypte par un pèlerin ayant visité le sanctuaire d'un stylite syrien, Siméon l'Ancien ou Siméon le Jeune.

Un objet presque identique, dans une collection particulière, ne diffère de celui-ci que par la position de l'anse, au-dessus de la face quadrillée (Eisen, 1927, p. 483-484 et pl. 121, 122). Un autre flacon très semblable a été acquis en même temps que celui-ci (musée du Louvre, OA 6418; exp. *Islam*, 1977, n° 31). D. B.

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 56; PHILIPPE, 1966, fig. 4; BLANCHARD, 1968, I, p. 250-261, II, p. 422-424 et pl. LI, LII.

Orfèvrerie (or, argent, bronze)

Dans la tradition du goût très affirmé de la société romaine pour la vaisselle de métal précieux, d'or, mais surtout d'argent, la fin de l'Antiquité est une période faste pour l'orfèvrerie. Plusieurs grands trésors, ceux de Kaiseraugst, en Suisse (Cahn, Kaufmann-Heinimann, 1984), de Mildenhall en Grande-Bretagne (Painter, 1977), de l'Esquilin à Rome (Shelton, 1981), ou bien encore celui qui appartenait à un certain Seuso, retrouvé récemment, montrent la qualité qu'atteint l'argenterie au IVe siècle. Il faut imaginer une production considérable, destinée à un usage privé, distribuée par l'empereur ou les hauts fonctionnaires à leurs relations, ou bien aux églises : les donations faites par Constantin à certaines basiliques de Rome, que nous rapporte la vie du Pape Silvestre dans le *Liber pontificalis*, donnent une idée de l'importance que prend la vaisselle liturgique et le mobilier d'argent (lustres, chandeliers, revêtements d'autels ou de murs).

On peut penser que le goût pour la vaisselle précieuse se conserve au Ve siècle ; les textes littéraires le confirment amplement ; mais nous connaissons mal l'art des orfèvres pour cette période, faute d'objets bien datés. En revanche, on est en mesure d'apprécier pleinement la qualité de leur travail pour les VIe et VIIe siècles : plusieurs grands trésors, cachés probablement au moment de l'expansion arabe, ont en effet été retrouvés en Syrie (trésor de Kaperkoraon ; cf. Mango, 1986), dans les îles de la Méditerranée (trouvailles de Mytilène et de Chypre ; cf. Kent et Painter, 1977, p. 102) et en Asie Mineure (Lampsaque, Kumluca ; Kent et Painter, 1977, p. 88) ; des pièces isolées ont également été découvertes en nombre important en dehors des frontières de l'Empire byzantin, dans les vallées du Don, du Dniepr ou de la Volga, à plus de 3 000 km de Constantinople (exp. *Spätantike und frühbyzantinische Silbergefässe*, 1978) : elles témoignent de l'attrait que l'argenterie byzantine exerce sur les peuples « barbares », parmi lesquels elle parvient par la voie du commerce, le pillage, ou comme cadeau diplomatique.

Une partie importante de cette argenterie provient du trésor des églises : elle était utilisée directement pour le culte, ou représente le capital des communautés religieuses, constitué grâce aux dons des fidèles. D'autres objets en revanche ont un caractère purement profane, et servaient au cours des banquets. Leur qualité est inégale.

Dans la vaisselle liturgique notamment, certains proviennent d'ateliers de grande classe, peut-être constantinopolitains, tandis que d'autres sont manifestement plus modestes, destinés à des églises de moindre importance. Mais il reste très difficile de déterminer leur origine : sauf quelques très rares exceptions au IVe siècle, ils ne sont pas signés, et, si les textes littéraires permettent de savoir qu'on trouvait probablement des orfèvres dans toutes les grandes villes, on ne peut pas, au moyen de la seule analyse du style, déterminer les provenances. On hésite même parfois pour la période la plus ancienne, le « Bouclier de Scipion » (no 54) le montre, entre la partie occidentale et la partie orientale du bassin de la Méditerranée.

Un élément pourtant permet parfois de préciser l'analyse : la présence de poinçons (nos 56, 60). On connaît au IVe siècle quelques essais sporadiques de mise en place d'un contrôle des métaux précieux par l'administration des finances impériales. Mais ce n'est qu'à la fin du Ve siècle, sous le règne d'Anastase, qu'un système organisé apparaît, pour une durée assez brève d'ailleurs puisque les estampilles les plus récentes ne dépassent pas le milieu du VIIe siècle.

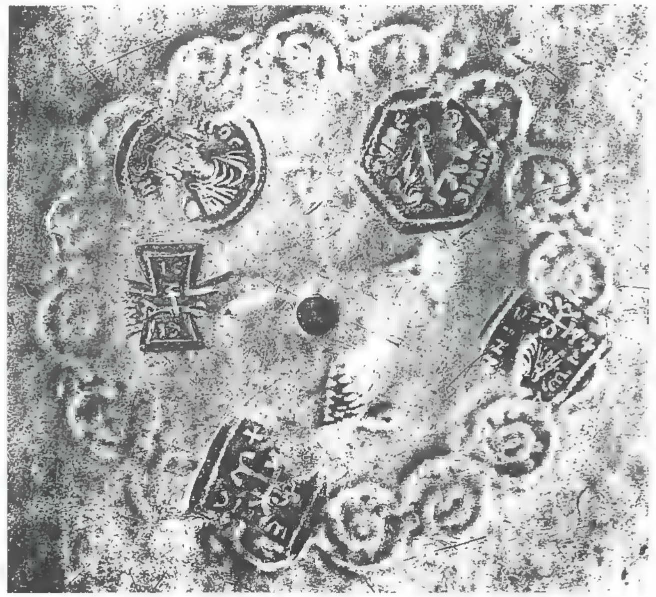


Fig. 1
Cinq poinçons apposés sous le pied d'une patère de Saint-Pétersbourg, Ermitage

Fig. 2
Plat du trésor de Chypre,
David et Goliath ;
New York, Metropolitan Museum

Les poinçons, de formes diverses, sont en général au nombre de cinq (fig. 1) : ils portent le monogramme de l'empereur et son effigie en buste, et les noms des différents fonctionnaires qui ont à s'occuper du contrôle. Certains pourtant, irréguliers, échappent à ce système qui, bien étudié (Dodd, 1961), pose encore de nombreux problèmes (Mango, 1986, p. 13-15). Si l'on s'accorde à penser que, le plus souvent, les objets ont été marqués avant l'exécution du décor, on peut encore discuter du lieu où les poinçons sont apposés : est-ce nécessairement et toujours à Constantinople, dans les bureaux centraux de l'administration, ou bien y avait-il des succursales à travers l'Empire ? Ces estampilles en effet ne fournissent qu'exceptionnellement une indication explicite sur le lieu d'origine. Mais surtout on ne comprend pas clairement dans quel but elles ont été apposées. On observe en effet que tous les objets, même parmi les pièces de qualité, ne portent pas de poinçons, et que si les estampilles paraissent apporter une garantie (les textes parlent d'argenterie « à cinq poinçons », dans le sens évident de vaisselle de choix), les objets qui n'en offrent pas ont la même teneur en argent, très haute.

Quoi qu'il en soit, l'argenterie, au VIe et au VIIe siècle, est indispensable au luxe quotidien. Le décor des pièces conservées offre un témoignage remarquable sur les goûts et la culture de la société aisée contemporaine : les thèmes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament illustrent le développement d'un art chrétien, même en dehors des églises : les plats du trésor de Chypre (fig. 2), estampillés à Constantinople entre 613 et 630, décrivent ainsi, avec un grand talent, l'histoire du roi David, pour évoquer, peut-être, les victoires de l'empereur Héraclius en 627 sur les Perses (exp. *Age of Spirituality*, nos 425-433). Mais l'emprise de la culture classique, imprégnée du souvenir du paganisme, demeure aussi très forte. Il s'agit parfois d'images réalistes fidèlement héritées de l'art hellénistique : des scènes bucoliques, ou des scènes de pêche comme sur la patère de Cherchel (no 56) ; mais s'y ajoute souvent la représentation des dieux et des héros antiques (Hercule, Vénus et Adonis, no 55), d'autant plus spectaculaire que l'exécution, dans un style très classique, est souvent d'un particulier raffinement.

François BARATTE.

Fig. 3
L'impératrice Théodora,
détail de la mosaïque de Ravenne (cf. p. 28)

Le travail des métaux précieux, de l'or en particulier, souvent associé aux pierres de couleurs, émeraude et grenat notamment, et aux perles, connaît dans les premiers siècles de l'Empire byzantin une période d'intense activité. Cet artisanat de luxe est l'héritier de traditions antérieures et se développe dans le prolongement direct des techniques de fabrication en usage à l'époque romaine tardive. Malheureusement les guerres, les pillages, la refonte du métal et la récupération des pierres précieuses n'ont épargné qu'un petit nombre d'objets. Par ailleurs, sous l'influence du christianisme, la coutume des dépôts d'objets dans les sépultures, et donc de bijoux, est peu à peu abandonnée. Nos connaissances de l'orfèvrerie byzantine sont ainsi, nous devons le reconnaître, limitées. Nous avons souvent recours aux représentations figurées comme les panneaux en mosaïque de Saint-Vital de Ravenne représentant Justinien, Théodora et la cour impériale (cf. fig. 3), ou encore aux textes pour imaginer le luxe des productions des ateliers byzantins.

L'empereur, sa famille et la cour de Constantinople sont en effet parmi les premiers bénéficiaires et commanditaires de ces ateliers d'où sont issues les fibules impériales rondes et garnies de pierres, les fibules cruciformes portées par les membres de la famille impériale et les hauts dignitaires de la cour, les ceintures en or des soldats palatins et des représentants de l'empereur entre le IVe et le VIIe siècle (cf. nos 91, 92). Ce sont encore ces orfèvres du palais qui fabriquent les cadeaux, médaillons monétaires ou autres, distribués par l'empereur à l'occasion de certaines fêtes ou les objets liturgiques destinés aux églises de la capitale (pour les mentions de ces objets et sur les ateliers du Palais : Delmaire, 1989, p. 487-494).

Les bijoux conservés, témoins relativement modestes de l'art des orfèvres byzantins, permettent cependant de distinguer certaines formes privilégiées comme les pendants d'oreilles à corps semi-circulaire et à décor ajouré (no 81) qui semblent très répandus aux VIe et VIIe siècles. De même certains types de bracelet

(no 76) sont fréquents à cette même période. Par ailleurs, des techniques de fabrication et de décor semblent caractéristiques de ces bijoux byzantins. Le découpage d'une mince feuille d'or de manière à former un décor géométrique ou floral communément appelé *Opus interrasile*, apparu dès le IIIe siècle en bijouterie romaine, connaît une très grande faveur jusqu'au VIe siècle ou même au début du VIIe siècle. La recherche des effets colorés est nettement accentuée par l'ajout de perles et de pierres semi-précieuses (nos 82, 84). Le décor niellé (nos 79, 85-87) et l'émail (no 77) sont d'autres exemples de ce goût pour la polychromie.

La diversité des productions, la dispersion des trouvailles sur tout le territoire de l'Empire, rarement découvertes dans un contexte précis, rendent hasardeuse la localisation des ateliers de bijouterie. Il serait absurde d'attribuer l'ensemble de la production aux ateliers de la capitale. Des grandes villes comme Alexandrie et Antioche ont toujours été considérées, à juste titre vraisemblablement, comme des centres de production d'orfèvrerie. Mais des villes de moindre importance en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure ou dans les Balkans, voire en Italie (cf. no 91), devaient certainement compter des ateliers de bijouterie susceptibles de fournir à une clientèle nombreuse des objets de parure à la mode dans l'ensemble du bassin méditerranéen.

Enfin, il existait en dehors de l'orfèvrerie bien d'autres façons d'utiliser l'or. En fil tissé dans la soie, en broderie sur les vêtements, en pellicule fine dans les cubes de mosaïques, en peinture dans les manuscrits, l'or est présent dans la plupart des industries de luxe du monde paléobyzantin.

Le travail des métaux précieux tels que l'or et l'argent ne doit pas faire oublier l'emploi extrêmement fréquent du bronze dans l'art et l'artisanat paléobyzantins. C'est en effet dans ce métal qu'ont été exécutés de très nombreux objets et ce dans des domaines variés. On trouve aussi bien des objets utilitaires, récipients divers, vaisselle, pesons, poids (nos 70-73) et balances, que des éléments de parure, boucles de ceintures par exemple, ou d'armement (no 74). On connaît également des objets à caractère liturgique comme les encensoirs à décor figuré ou non ou encore les croix de types divers (nos 65-66). S'il est un domaine particulier où les objets en bronze abondent, c'est bien celui des ustensiles d'éclairage (nos 68-69). Les cérémonies religieuses, souvent nocturnes, impliquent l'emploi de lampes, nombreuses et diverses. Des textes tels que le *Liber pontificalis* pour les églises de Rome ou Paul le Silentiaire pour Constantinople (Description de l'église de Sainte-Sophie, *Patrologie grecque*, 86) mentionnent précisément de tels objets. Il s'agit certes pour des églises prestigieuses, telles que Saint-Jean-de-Latran et Sainte-Sophie, d'ustensiles en métal précieux offerts par les empereurs. Leurs formes cependant ne doivent pas être très éloignées des modèles plus courants en bronze. Nous savons par ailleurs que l'achat de l'huile destinée à l'éclairage fait partie des dépenses indispensables et importantes engagées par les églises (cf. en particulier Wipszycka, 1972). Les objets utilisés pour éclairer les églises sont soit des chandeliers, soit des lampes à huile souvent avec leur support (no 66), soit encore des lustres ou *polykandèla* (no 65) où des godets en verre remplis d'huile sont placés dans des couronnes de métal munies d'un système de suspension. En dépit ou à cause de l'abondance du matériel connu et de la grande dispersion des trouvailles, la chronologie relative de ces pièces n'est pas toujours très facile à établir. Les lieux de fabrication sûrement nombreux, y compris Constantinople, ne sont pas non plus déterminés avec certitude (cf. Elbern, 1983).

Catherine METZGER.

54

« Bouclier de Scipion »

Fin du IVe-Ve siècle
Argent partiellement doré. Le pied, exécuté à part, est rapporté. Le plat, d'abord fondu, a été mis en forme par martelage. Les reliefs sont ciselés ; de nombreux détails sont repris à la pointe. La moulure du rebord est exécutée à l'aide de poinçons. Traces de dorure partout, sauf sur le fond.
D. : 71 cm ; D. du pied : 49,7 ; H. du pied : 2,5 ; poids : 10,255 kg
L'état de conservation du décor est relativement bon. Le rebord toutefois avait été sérieusement endommagé, peut-être volontairement, par des cassures qui affectent aussi la partie centrale (Spon, 1683, p. 2). Une restauration très soigneuse a été effectuée dès le XVIIe siècle ; les fragments ont été assujettis au revers au moyen de bandes d'argent rivetées et de larges coulées de soudure. Le rebord a été complété dans le quart supérieur droit.
Au revers, deux armoiries délibérément effacées.

PROVENANCE
Le plat aurait été trouvé en 1656 près d'Avignon dans le Rhône par des pêcheurs (ou, suivant une première version, près d'Arles, en bordure du Rhône, sur la terre ferme : Spon, 1673, p. 185). Successivement chez les orfèvres Grégoire, à Avignon, et Simonet, à Lyon. Collection Mey à Lyon, puis Paylata. Entré en 1697 au Cabinet des Antiques du Roi.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

Le plat, un des plus grands connus pour l'Antiquité, repose sur un pied annulaire bas de grand diamètre. Le disque est à peine concave ; un bourrelet forme le rebord, souligné par une moulure d'oves, dont la pointe est soulignée par trois petits cercles.

Toute la surface disponible est occupée par une vaste composition figurée, abritée sous une triple arcade placée à l'arrière-plan : un fronton triangulaire dont les rampants sont festonnés, garni d'une touffe d'acanthe, entre deux arcs partiellement fermés par un rideau. Les différentes pièces d'architecture sont garnies d'oves ; le tout repose sur quatre colonnes aux chapiteaux corinthiens. De part et d'autre du fronton, audessus d'une fleur, deux Tritons soufflent dans une trompe marine.

Dix personnages jouent dans l'espace central un drame complexe, difficile à interpréter. Au centre, le personnage principal, jeune, imberbe, assis, est en conversation animée avec un homme plus âgé, barbu, qui esquisse un geste de refus, ou s'apprête à dégainer son épée ; au second plan, un troisième personnage intervient dans la discussion. Derrière ce groupe, au centre, une tête barbue ; à droite, deux guerriers en armes. Devant eux, au premier plan, un homme nu assis, une épée au côté, le genou droit serré dans ses mains. A gauche, un autre groupe : une jeune femme voilée, que semble introduire un jeune guerrier, lui-même en discussion avec un personnage plus âgé, vêtu d'un long manteau. Tout à fait à droite, une colonnette chargée d'un vase. A l'exergue, un amoncellement d'armes.

En 1673, J. Spon mettait en rapport cette scène avec un passage de Tite-Live (XXVI), racontant comment Scipion l'Africain, après la prise de Carthagène en Espagne, en 209 av. J.-C., avait rendu une jeune captive à ses parents : d'où le nom que prit le plat (Spon, 1673, p. 185). Un siècle plus tard, Winckelmann y reconnaissait plus justement une illustration de l'*Iliade* : la jeune femme est vraisemblablement Briséis, et le personnage principal Achille. Mais une interprétation plus précise est délicate, faute d'une correspondance exacte avec le texte homérique. Pour certains commentateurs, il s'agirait du moment où, sur l'ordre d'Agamemnon, Briséis est enlevée à Achille (*Iliade*, I, 318-348), un épisode illustré notamment par une peinture de Pompéi (Maison du poète tragique ; Childs, 1979, fig. 3) ; pour d'autres, de la restitution de la jeune captive au héros (*Iliade*, XIX, 238-308). L'interlocuteur d'Achille serait donc dans un cas Agamemnon lui-même, ce qui paraît iconographiquement difficile, dans l'autre Ulysse. W. Childs a proposé récemment de voir dans cette scène une combinaison d'images empruntées simultanément à l'un et à l'autre passage du récit d'Homère, mais aussi à d'autres : le personnage assis à droite, dans une position très particulière que l'on retrouve sur un vase d'argent du trésor de Berthouville (Babelon, 1916, pl. VI), ferait allusion à la mort de Patrocle. Elle serait destinée à évoquer, d'une manière synthétique, des événements essentiels de la vie d'Achille.

Si l'iconographie est complexe, la date du plat et son origine ne sont pas non plus simples à déterminer. L'orfèvre, à partir de modèles d'origines diverses, a réalisé une ample composition qui témoigne de son souci de la mise en place des personnages dans l'espace. Quelques détails iconographiques, comme le costume incongru des soldats ou l'architecture à l'arrière-plan, traduisent bien la date tardive du plat, qu'il est toutefois difficile de rapprocher d'autres objets mieux connus : on a proposé la fin du IVe ou le début du Ve siècle, mais de manière à vrai dire toute hypothétique, faute de points de comparaison. Pour les mêmes raisons, il ne nous paraît pas possible de l'attribuer à un atelier déterminé. Le « Bouclier de Scipion » offre ainsi un bon exemple des difficultés que pose l'étude des pièces d'argenterie de l'Antiquité tardive. F. B.

BIBLIOGRAPHIE
SPON, 1673, p. 185 ; *Journal des Savants*, 1681, p. 162 ; SPON, 1683, p. 1-26 ; MONTFAUCON, IV-1, 1719, p. 54 ; *Histoire de l'Académie*, 1736, p. 154 ; WINCKELMANN, 1766, p. 11 ; BRACCI, 1771, p. 73 ; WINCKELMANN, 1776, p. 765 ; MILLIN, 1802, p. 69-96 ; WINCKELMANN, 1821, p. XXIII ; OVERBECK, 1853, p. 447-448 ; CHABOUILLET, 1858, p. 459-463 ; BABELON, 1900, nº 2875 ; BULAS, 1929, p. 82-84 ; LEVI, 1947, p. 48 ; LIPPOLD, 1951, p. 78-79 ; CARANDINI, 1963-1964, p. 15 ; CHILDS, 1979 ; MUSSO, 1983, p. 75 ; GONZENBACH, 1984, p. 284 ; GARBSCH et OVERBECK, 1989, nº 193.

EXPOSITIONS
Age of Spirituality, 1977, nº 197 ;
Trésors d'orfèvrerie gallo-romains, 1989, nº 235.

54

55

Coupe : Aphrodite et Adonis

Ve-VIe siècle
Argent en partie doré. Le pied, préparé à part, est rapporté et soudé après exécution du décor. Le plat, d'abord mis en forme sans doute par martelage, est ensuite passé au tour (point de centrage sur la face).
Les reliefs ont été exécutés au repoussé : la trace des outils utilisés, à pointe mousse, est clairement visible au revers. De nombreux détails ont été indiqués, à la pointe directement sur la face (plantes, rochers, guirlandes, bijoux, décor des vêtements, pelage du chien), sous la forme de pointillés ou de lignes tiretées. Restes de dorure abondants.
D. : 28,9 cm ; D. du pied : 11,4 ; H. : 3 ; poids : 853 g
L'état de conservation est bon. Les reliefs sont usés par endroit ; nombreuses rayures sur la surface du métal.

INSCRIPTION
Au revers, à l'intérieur du pied, une inscription pondérale est tracée en lettres pointillées : « 3 livres, 1 once 2/3, 1 scrupule », soit environ 1 kg.

PROVENANCE
Trouvée au lieu-dit Canaletto, au-dessus du village d'Arten, près de Feltre (province de Belluno), en Italie ; circonstances exactes de la découverte indécises : la coupe faisait vraisemblablement partie du trésor mis au jour en janvier 1875, qui comportait notamment un grand plat inscrit au nom de Gélimer, roi des Vandales (au Cabinet des Médailles : Brenot, 1988). Les objets auraient peut-être été cachés au moment de l'invasion des Lombards en Italie, vers 565-570. Suivant d'autres sources toutefois (Longpérier, 1879), la coupe aurait été trouvée au même endroit, mais un peu auparavant. Anc. coll. Pichon ; acq. en 1897 (Vente Pichon, Paris, 1897, nº 205 b).
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. 348.

La coupe circulaire, légèrement concave, repose sur un pied annulaire bas. Le rebord forme un étroit bourrelet. Trois personnages occupent toute la surface disponible : Adonis et Aphrodite accompagnés d'un Amour.

Adonis, le jeune chasseur aimé d'Aphrodite, qu'un sanglier suscité par la jalousie d'Artémis fera périr, est debout à gauche, jambes croisées, appuyé sur sa lance. Une bandelette est nouée dans sa chevelure bouclée. Il est nu, à l'exception d'une chlamyde agrafée sur l'épaule droite, qui vient s'enrouler autour de la main droite appuyée sur la hanche. Les pieds sont chaussés de bottines qui laissent libres le talon et l'extrémité des orteils. Derrière le héros est assis son chien.

A droite, Aphrodite est debout de trois quarts ; un diadème est posé dans sa chevelure tirée vers l'arrière en chignon, et dont quelques mèches coulent sur les épaules ; elle porte des bracelets aux poignets et aux avant-bras et un collier au cou, d'où un grand médaillon pend entre les seins. La déesse, à peu près nue, retient de la main gauche un pan de son vêtement, qui s'enroule autour de la jambe droite. De la main droite, elle tend une fleur à Adonis. A côté d'elle se dresse un pilier orné d'une guirlande. Entre les deux personnages s'est glissé un petit Amour, debout de face, vêtu de son seul manteau agrafé sur l'épaule droite. La tête tournée vers la déesse, il lui présente le héros de la main droite. Une guirlande stylisée, d'où pend un médaillon, garnit la partie supérieure de la scène. A l'exergue, au milieu de touffes de plantes, deux colombes battent des ailes de part et d'autre d'une coupe godronnée, remplie de liquide.

L'amour d'une déesse pour un jeune mortel, souvent un chasseur, puisque c'est là l'activité masculine par excellence, est un thème bien connu de la mythologie antique, fréquemment traité par les artistes grecs et romains. Un schéma s'est progressivement élaboré, qui laisse de côté tout élément narratif : dans le cas d'Adonis, la chasse tragique prend un caractère de plus en plus symbolique pour mieux mettre l'accent sur la relation affective entre les personnages.

Sur une mosaïque d'Antioche (Levi, 1947, pl. XII b) de la fin du IIe siècle, dont la composition est proche de celle du plat, le caractère pittoresque est encore sauvegardé : la scène illustre sans doute le départ du jeune homme pour la chasse. Avec le temps, l'abstraction devient plus grande : un fragment de tissu égyptien (?) de Berne montre Adonis et Aphrodite côte à côte sur un fond de végétation, sans qu'il y ait entre eux de lien matériel évident (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nº 119). La coupe en argent, tout en reprenant un schéma analogue, reste plus vivante : la présence du petit Amour et le geste de la déesse qui tend une fleur au jeune homme en signe de son amour contribuent à cette impression et soulignent l'effort de l'orfèvre pour rester, en dépit de quelques maladresses, proche des modèles classiques ; on observe à la fois une recherche attentive du modelé et un souci de mise en place des formes dans l'espace, qui s'ajoutent à la grande qualité du travail de détail : autant de traits que l'on retrouve sur d'autres pièces d'orfèvrerie byzantine, comme le plat de Méléagre du musée de l'Ermitage (Matzulewitsch, 1929, pl. I), daté par ses poinçons du règne d'Héraclius.

D'une manière générale, l'Antiquité tardive a particulièrement apprécié toutes les images issues de l'histoire des héros chasseurs, Adonis et Méléagre, dépouillées des références trop précises aux mythes particuliers. Si les observations sur les circonstances de la cachette du plat d'Arten sont exactes, il serait antérieur aux années 560. Mais sa date est difficile à préciser. On ne connaît pas davantage son origine, en dépit d'une proposition, toute gratuite, de l'attribuer à un atelier de Constantinople (Tavano, 1974, p. 268). F. B.

BIBLIOGRAPHIE
LONGPÉRIER, 1879, p. 53-59 ; FELTRE, 1885 (*non vidi*) ; BABELON, 1900, nº 2875[4] ; MATZULEWITSCH, 1929, p. 51-52 ; LEVI, 1947, p. 306 ; LEHMANN, 1953, p. 60 ; FIOCCO, 1955, p. 371-376 ; SALOMONSON, 1962, p. 76 ; GRABAR, 1966, p. 298, 301 ; TAVANO, 1974, p. 267-268 ; ALPAGO NOVELLO FERRERIO, 1975, p. 55 ; CARINA CALVI, 1980, p. 500-502, fig. 491 ; MUSSO, 1983, p. 71 ; BRENOT, 1988, p. 126-127 ; *LIMC, s. v.* Adonis, nº 26.

EXPOSITIONS
Paris, 1878 ; *Art byzantin*, 1931, nº 389 ; *Art byzantin*, 1964, nº 482 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, nº 0.6.

55

56

56

Patère

Constantinople (?), entre 527 et 547
Argent partiellement doré. Le manche, exécuté à part, est soudé sans que le raccord soit visible. Traces de martelage au revers du manche, et de tournage au fond de la vasque (points de centrage du tour, et cercles concentriques). Les reliefs sont sans doute fondus à la cire perdue ou ciselés, puis repris à froid pour en compléter le décor. La dorure couvre entièrement l'intérieur de la vasque, y compris le bourrelet qui constitue le rebord, et les reliefs, à l'exception des chairs des pêcheurs.
D. : 16 cm ; L. totale : 30,6
poids : 1666,4 g

INSCRIPTION
La patère ne porte aucune inscription lisible (on distingue peut-être les restes d'un graffiti au revers du manche), mais cinq poinçons, l'un sous le manche, hexagonal (1), et les autres sous le fond : un circulaire (2), un cruciforme (3), un autre en arcade (4). Le cinquième aurait été carré.
(1) Le poinçon est très effacé. On reconnaît le monogramme de l'empereur Anastase ou de Justinien, accompagné d'un buste nimbé et d'une inscription illisible.

(1) (4) (3)

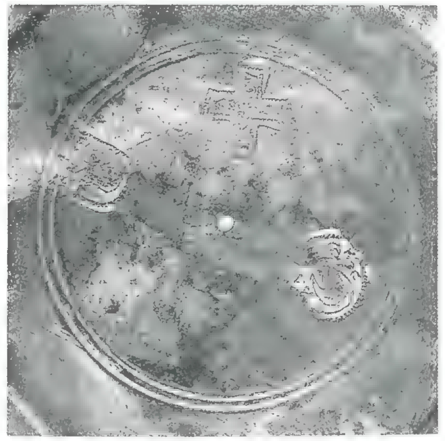
(2) A l'intérieur d'un grènetis, l'inscription, KOC/MA, encadre un buste diadémé et nimbé vu de face.
(3) La croix est dessinée par un grènetis. A l'intérieur, une inscription, A/NΔ/PЄ/OV, entoure un monogramme cruciforme, déchiffré hypothétiquement ЄVCЄBIOV.
(4) Un buste diadémé et nimbé, de face, est accompagné d'un monogramme cruciforme en grande partie effacé, et de l'inscription IOV/[ΛI]O[V].
Les différents noms sont probablement ceux des fonctionnaires de l'administration des finances byzantine qui ont procédé au contrôle, ou en sont responsables.

PROVENANCE
La patère a été découverte par hasard en 1893 au cap Chenoua, entre Cherchel et Tipasa, en Algérie ; acq. en 1893.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj. 1983.

La forme est celle traditionnellement, mais improprement, désignée du nom de patère, très appréciée dans l'orfèvrerie des Ier et IIe siècles, plus rare par la suite (Strong, 1966, p. 166 et 192) ; elle connaît un net regain de faveur dans l'orfèvrerie byzantine des VIe et VIIe siècles. Son usage reste incertain : sans doute servait-elle à puiser des liquides dans un plus vaste récipient.

La vasque, de proportions assez lourdes, plutôt basse, est largement ouverte ; les parois sont nettement renflées et se terminent à leur partie supérieure par un gros bourrelet. Le fond est plat, sans pied. Le manche, plat, aux contours simples, enserre la vasque ; il s'achève par deux têtes de griffon et porte un décor de reliefs ; sur la partie droite, un personnage occupe toute la hauteur, ce qui est rare dans l'orfèvrerie du Haut Empire qui préfère une superposition de registres, mais est de règle dans l'Antiquité tardive : Poséidon, debout, de face, le pied droit posé sur un dauphin, le trident négligemment tenu dans les bras croisés. Nu, le dieu ne porte qu'un manteau sur le bras droit. En dessous, dans l'axe, une grosse coquille est flanquée de deux dauphins.

Tous les éléments de ce décor se retrouvent, combinés différemment, sur le manche d'une autre patère, d'un siècle plus tardive, trouvée dans la région de Perm en Russie : Poséidon y est de profil, dans une autre attitude ; les dauphins forment les contours de l'attache, et deux boucs remplacent les griffons (exp. *Spätantike und frühbyzantinische Silbergefässe*, 1978, Dok. n° 23). Le dieu des mers, dans une attitude symétrique à celle qu'il occupe sur la patère de Cherchel, lointain souvenir d'un type longtemps attribué à Lysippe, revient encore sur le manche d'un bassin acheté également à Perm, daté par des poinçons de la fin du Ve siècle (*ibid.*, n° 6, pl. 5).



N° 56, détail des poinçons

Sur la vasque, trois pêcheurs sont représentés au milieu d'un fourmillement d'animaux marins. Le premier est assis sur un rocher. Il est vêtu seulement d'un linge noué autour des reins, et coiffé d'un chapeau. Une canne dans la main droite, à laquelle mord un gros poisson, il se retourne pour placer un poisson dans un panier déjà débordant de prises. Derrière lui, sur le fond, un homard, plusieurs poissons et des coquillages. Le deuxième pêcheur, vêtu de la même manière, est assis sur un rocher de profil vers la gauche. La main droite tient la canne, à laquelle mord un poisson. Derrière lui, une nasse, une ancre, une épuisette, des poissons, des coquillages et de gros vers. Le troisième pêcheur, vêtu lui aussi d'un pagne, est tête nue. Il est assis vers la droite et tient un poisson dans ses mains. Devant lui, des poissons, des coquillages, une seiche ; un oiseau marin s'approche d'un panier plein de poissons.

Les décors empruntés au monde marin sont très appréciés par les orfèvres des VIe et VIIe siècles : poissons, crustacés, coquillages et oiseaux ornent la tranche d'un vase en forme de gourde trouvé à Sludka ; on les retrouve au milieu des pêcheurs, encore, sur la patère de Perm déjà citée, mais ces images, créées à l'époque hellénistique peut-être par les artistes d'Alexandrie, appartenaient à l'origine à des scènes de genre dont la peinture et la mosaïque romaines conservent le souvenir précis : un bel exemple en est fourni par un pavement de la villa du Nil à Leptis Magna, au début du IIIe siècle ; d'autres peintures, en Campanie, présentent de véritables natures mortes dépourvues de personnages, mais sur lesquelles se multiplient nasses, paniers, rames, ancres, poissons et oiseaux. C'est là que se forment certains groupes d'images caractéristiques, que les artistes reproduiront jusqu'à la fin de l'Antiquité : la nasse d'où s'échappent des poissons, par exemple, les paniers remplis ou les poissons accrochés à un clou, que l'on retrouve sur les deux patères byzantines.

Les orfèvres romains s'étaient déjà largement inspirés de cette iconographie. La vaisselle de bronze et d'argent des IIe et IIIe siècles, imitée par la céramique, a traité à plusieurs reprises le thème des natures mortes marines. La patère du Cap Chenoua offre un bel exemple du retour des artisans byzantins aux modèles hellénistiques, traité avec une grande maîtrise. F. B.

BIBLIOGRAPHIE
WAILLE, 1893 ;
ROSENBERG, 1928, p. 680-681 ;
MATZULEWITSCH, 1929, p. 71-75 ; DODD, 1961, n° 14, p. 81 ; STRONG, 1966, p. 192 ; BARATTE, 1978.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 412 ; *Wealth of the Roman World*, 1977, n° 158 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 114 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, n° 0.3.

57

Missorium : Héraklès et le lion de Némée

Constantinople (?), VIe siècle
Argent, traces de dorure.
Le pied, exécuté à part, est soudé.
On distingue, au revers du plat, le contour des différentes figures en légère saillie, comme si on les avait suivies, sur l'endroit, avec une pointe mousse de manière à dégager le relief. Le décor du rebord pourrait avoir été estampé. Le travail de reprise des reliefs, pour l'exécution des détails, est abondant et très soigné.
L'état de conservation est bon dans l'ensemble. Le pied est froissé sur une partie de son périmètre ; une portion du rebord est écrasée, et éclatée en un endroit. Des cloques apparaissent çà et là sur la surface, ainsi que des taches plus claires sur l'argent.
D. : 40 cm ; D. du pied : 16,4 ; H. du pied : 3,2 ; poids : 3,150 kg

PROVENANCE
D'après Grivaud de La Vincelle (1817, p. 72-74), le plat aurait été trouvé « près de Strasbourg ». Rien ne confirme cette indication. En revanche, un texte cité en 1771 par D. Bracci (p. 79) semble bien faire allusion au plat et en situer la découverte à Massa di Carrara (A. Valisnieri, *Opere fisico-mediche*, Venise, *s.d.*, préface, p. 7).
Anc. coll. du comte Pichini Imolese, puis du Père M.-L. Canonici, avant 1771 ; coll. Trivulzio à Milan jusqu'en 1789 ; puis coll. Belgiojoso et Trotti. Acquis en mai 1886 par E. Piot. Acheté en 1890 à la vente Piot (27-30 mai 1890, nº 527).
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. 345.

Le plat, sans pied, circulaire, est légèrement concave ; il est entouré d'une bordure convexe que complète une partie retombant verticalement. Le décor du rebord est constitué d'un bourrelet lisse et d'une moulure faite d'une succession d'éléments en forme de plumes séparés les uns des autres par une petite perle. Au centre du plat est représenté le combat d'Héraklès contre le lion de Némée. Le héros, au corps musculeux et râblé, coiffé de courtes boucles, est arc-bouté au sol. Les bras plongés dans la crinière du fauve, il l'étouffe peu à peu. A droite, un arbre au feuillage garni de baies s'incurve tout le long du bord ; à gauche, une colonnette, décorée de bandes striées parallèles, porte un vase ventru. A l'exergue, on reconnaît la massue, l'arc et le carquois du héros. Les deux adversaires sont placés sur une bande de sol, dont la surface est également suggérée sous la massue. Des plantes fleuries sont semées çà et là.

Le relief est peu accentué, et l'orfèvre a apporté une grande attention au travail de ciselure, pour les cheveux et la crinière du lion notamment, traités en grandes mèches plastiques complétées par des lignes pointillées (pour les poils du fauve) ; les herbes et le pelage de l'animal sont suggérés par des lignes tiretées, disposées en étoiles rayonnantes sur les jarrets, l'arrière-train et le flanc du lion. L'orfèvre s'est attaché à rendre le caractère impressionnant de la scène qu'il représente en accordant l'essentiel de l'espace aux deux combattants ; ils s'inscrivent dans une composition triangulaire, qui marque la tension extrême des forces en présence, encore soulignée par l'aspect rude et massif des corps. La fourrure du lion permet cependant de beaux effets décoratifs.

Le schéma choisi n'est pourtant pas une nouveauté : c'est au contraire, ici dans l'une de ses variantes, le plus apprécié à l'époque romaine pour représenter le premier des travaux d'Héraklès : sans armes, le héros étouffe le lion à mains nues. Il s'inspire en fait de formules iconographiques élaborées dans l'art grec. Lysippe, en particulier, avait réalisé en ronde bosse un groupe célèbre qui illustrait les douze travaux d'Héraklès, celui-ci notamment : certains ont proposé de voir là l'origine du motif reproduit ici.

Plusieurs détails du plat d'argent montrent bien qu'il appartient à l'Antiquité tardive : l'arbre qui épouse le contour circulaire, ou la présence des armes du héros à l'exergue, mieux insérée toutefois dans l'ensemble de la composition qu'elle ne l'est souvent (on y voit des éléments de paysage). L'exécution elle-même, celle du corps du héros notamment, traduit une moins grande expérience des formes classiques. De fait le combat d'Héraklès et du lion paraît être une image à la mode à partir du IVe siècle : on la retrouve alors, par exemple, sur des coupes en céramique sigillée sorties des ateliers de l'Afrique romaine (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nº 140).

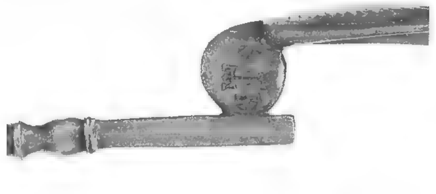
La datation plus précise du grand plat d'argent ne peut se faire qu'à partir de l'analyse stylistique. La composition et la facture le rapprochent de pièces d'argenterie byzantines du VIe et du début du VIIe siècle ; on l'a comparé en particulier à l'un des plats trouvés à Chypre, daté par des poinçons du règne d'Héraclius, sur lequel David abat un lion : le traitement du pelage, notamment, est très proche. Tout en se gardant d'attribuer à des procédés décoratifs en faveur, en réalité, durant toute l'Antiquité tardive, une valeur chronologique trop précise, on pourra situer effectivement le plat du Cabinet des Médailles, à titre d'hypothèses, dans le courant du VIe siècle. F. B.

BIBLIOGRAPHIE
Bracci, 1771, p. 79 ; Grivaud de La Vincelle, 1817, p. 72, pl. VIII ; Piot, 1886, p. 316-317 ; Babelon, 1900, nº 2879 ; Volbach et Hirmer, 1958, nº 251 ; Matzulewitsch, 1929, p. 52-53 ; Volbach, 1962, p. 32 ; Musso, 1983, p. 75 ; *LIMC, s.v.* Héraklès, nº 1967.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 327 ; *Age of Spirituality*, 1977, nº 139 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, nº 0.5.

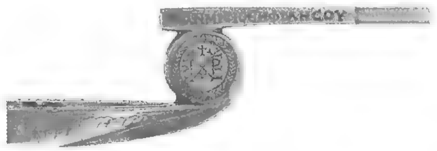
57

58



58 détail

59



59 détail

58

Cuiller

Méditerranée orientale. VI^e-VII^e siècle
Argent. Le monogramme est niellé, comme l'était sans doute l'inscription.
La cuiller a été fondue en deux, ou trois parties : le manche, le disque intermédiaire, le cuilleron.
L. : 23,6 cm ; poids : 75,9 g

INSCRIPTION
L'état de conservation est bon ; le nielle manque dans les lettres de l'inscription.
Sur le côté gauche du disque entre le cuilleron et le manche, un monogramme qui donne le nom du possesseur de la cuiller : Τιμοθέου (« [propriété] de Timothée »).
Sur la partie supérieure du manche : † CIMѠN (« Simon »).

PROVENANCE
Découverte à Lampsaque (Turquie) en 1847 ; en 1893, dans la coll. Briot à Smyrne ; acq. en 1894, avec la cuiller n° 59
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2049.

Le cuilleron, en forme de spatule, est décoré au revers d'une grande feuille gravée, très stylisée. Il est rattaché par un élément plein et circulaire au manche ; celui-ci, d'abord de section hexagonale, puis circulaire, richement mouluré, est terminé par un bouton en balustre.

Cette cuiller, comme la suivante, fait partie d'un trésor d'argenterie découvert avant 1848 (en 1847 probablement) à Lampsaque, l'actuelle Lapseki en Turquie, sur les bords du Bosphore, dont la plupart des éléments sont conservés au British Museum. Cet ensemble complexe, au contenu exact encore mal connu (*Arch. Zeitung*, 1848, col. 109 ; *Revue archéologique*, 1847, I, p. 236), comportait un candélabre, un lustre, trois coupes de formes diverses, et au moins seize cuillers (Dalton, 1901, n^{os} 376-396 ; Reinach, 1882, p. 353 ; Baratte, 1992). Six d'entre elles (dont celle-ci) sont identiques par leur forme et leur décor (Dalton, 1901, n^{os} 380-384), et portent le même monogramme que deux autres, légèrement différentes et sans inscription (Dalton, 1901, n^{os} 385-386). Les six premières offrent aussi chacune sur leur manche un nom précédé d'une croix : Simon, Matthieu, Marc, Luc, Jacques et Pierre, que l'on a mis en rapport (Diehl, 1930, p. 210 ; Petrikovits, 1966, p. 173) avec les Apôtres ; on imagine donc des séries de douze cuillers, comme on en retrouve aussi dans le trésor d'Antioche (Mango, 1986, n° 49), qui auraient pu constituer des souvenirs rapportés d'un pèlerinage à un sanctuaire des Apôtres. On observera toutefois que ni Luc, ni Marc, entre autres, n'ont fait partie des Douze. Rien n'implique d'ailleurs que ces cuillers aient eu un usage religieux : elles ont pu servir lors de banquets profanes.

Le manche richement mouluré et la forme particulière du cuilleron, large et rectiligne à l'avant, se retrouvent sur les cuillers du « premier trésor de Chypre », daté de la fin du VI^e siècle (Dalton, 1921, n° 414). Plusieurs objets de la trouvaille de Lampsaque portent des poinçons qui les situent dans le troisième quart du VI^e siècle : les cuillers pourraient être contemporaines.
F. B.

BIBLIOGRAPHIE
MICHON, 1894, p. 222 ; SHERLOCK, 1973, p. 205 ; MANGO, 1986, p. 218 ; BARATTE, 1992.

59

Cuiller

Méditerranée orientale. VI^e-VII^e siècle
Argent. Les inscriptions et le décor géométriques sont niellés. Le décor végétal au revers du cuilleron est gravé et travaillé à la gouge.
Le motif végétal est usé, et le nielle a disparu par endroits.
L. : 26,6 cm ; poids : 75 g

INSCRIPTION
Sur le côté gauche du disque entre le manche et le cuilleron, un monogramme complexe, difficile à développer (Ἀρχιεπισκόπου[?] : « appartenant à l'archevêque », pour Michon, 1894, p. 224) ; au fond du cuilleron, une inscription qui se poursuit sur le dessus du manche : OC ΔЄ KOPINΘON ЄNAIЄ ΘYMOY KPATЄ ЄIN ΠЄPIANΔPOC (« Et Périandre, qui habitait Corinthe [disait] : maîtrise ta colère ») ; une autre inscription sur le côté du manche : OTAN MICI CЄ ΦIΛH COY (« Quand ton amie te méprise »).

PROVENANCE
Découverte à Lampsaque (Turquie) en 1847 en même temps que la cuiller n° 58 ; coll. Sitridès (agent consulaire britannique à Gallipoli) en 1865 ; coll. Briot à Smyrne en 1892 ; acq. en 1894.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2050.

Le cuilleron, en forme d'amande, est décoré au revers d'une grande feuille stylisée. Son rebord porte une bande de postes niellés. Au fond du cuilleron, dans l'axe, une inscription niellée. Le cuilleron est rattaché au manche par un disque plein, complété par un élément en biseau. Sur un côté du disque, un rinceau niellé ; sur l'autre, un monogramme sommé d'une croix, à l'intérieur d'une couronne de laurier fermée par un cabochon. Le manche, de section carrée (il porte alors des inscriptions sur deux faces), puis circulaire, se termine par un bouton en balustre.

Cet objet appartenait au trésor d'argenterie découvert en 1847 à Lampsaque, au sein duquel il forme un groupe homogène avec sept autres cuillers (Dalton, 1901, n^{os} 387-392 ; Reinach, 1882) identiques par leur forme et leur décor. Trois d'entre elles portent chacune une inscription grecque et une latine, qui sont, dans deux cas, des citations de Virgile ; les cinq autres, deux inscriptions grecques : la première donne le texte d'une des maximes attribuées aux Sept Sages de la Grèce, dans une rédaction identique à celle d'un poème de l'*Anthologie palatine* (IX, 366). La seconde, plus énigmatique, apporte un complément humoristique à la première.

Ces cuillers témoignent de l'intérêt porté à l'époque byzantine, jusque dans la vie quotidienne, à la culture classique, grecque et latine. On peut penser que ces objets exceptionnels étaient utilisés au cours des banquets pour animer la conversation entre les convives. La formule triviale ajoutée ici à la maxime philosophique de Périandre suggère que les réflexions n'avaient pas un caractère sérieux, mais tournaient sans doute en dérision, sur le mode mineur, les préceptes moraux des sages grecs.
F. B.

BIBLIOGRAPHIE
NEWTON, 1865, p. 123 ; KAIBEL, 1878, n° 1113 ; MORDTMANN, 1881, p. 264 ; HOMOLLE, 1892, p. 436, n° 100^{a5} ; *BCH*, 1893, p. 636 ; REINACH, 1894, p. 90 ; MICHON, 1894, p. 222-225 ; SHERLOCK, 1973, p. 205 ; MANGO, 1986, p. 216 ; BARATTE, 1992.

60

Coupe

Atelier byzantin, première moitié du VII^e siècle
Argent martelé et tourné. Le pied est rapporté. Le décor central est niellé.
H. : 3,2 cm ; D. : 17,5 ; poids : 407,52 g
Bon état de conservation. Une ligne en zigzag a été sommairement incisée à l'intérieur.

INSCRIPTION
Au revers, à l'intérieur du pied, cinq poinçons, trois circulaires et deux cruciformes, contiennent chacun un monogramme en lettres grecques, à l'intérieur d'une bordure perlée. Deux sont identiques ; ils ont été lus, avec réserve : ΘЄOΔѠPOV (« Théodore ») ; le déchiffrement du troisième est hypothétique : KVPIЄ BOHΘЄI (« Seigneur, secours-nous »). Les deux autres n'ont pas été compris.

PROVENANCE
Valdonne (commune de Peypin, canton de Roquevaire, Bouches-du-Rhône). La coupe a été découverte en mars 1900 à l'occasion de travaux agricoles, avec une pièce analogue, probablement une imitation mérovingienne des productions byzantines. Le lieu était signalé par des ruines antiques ; anc. coll. E. Guilhou ; acq. en 1910 (Vente Canessa-Sambon, Paris, 26 mai 1910, n° 262).
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 1954.

La coupe, très ouverte, est posée sur un pied annulaire légèrement tronconique. Le rebord, concave, porte cinq rainures concentriques. Sur la paroi, à l'intérieur, trois paires de cercles sont incisées. Au centre est placée une croix niellée, dont les extrémités se terminent chacune par deux boucles : un motif fréquent dans l'orfèvrerie byzantine des VI^e-VII^e siècles.

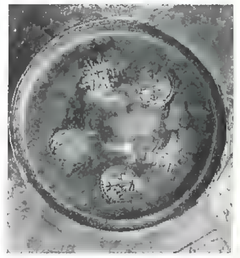
Les poinçons, légèrement endommagés, semble-t-il, au moment de la pose du pied, ne rentrent pas dans le système normal de contrôle mis en place à la fin du V^e siècle par l'administration byzantine. Aussi E. Cruikshank Dodd y voyait des marques mérovingiennes, comme sur la seconde coupe de la trouvaille (Dodd, 1961, p. 255). Les deux séries sont pourtant très différentes, et on reconnaîtra plutôt, avec A. Héron de Villefosse (1910, p. 247), des estampilles byzantines, sans qu'on puisse déterminer par qui, où et dans quel but elles ont été apposées.

La découverte à Valdonne d'une seconde assiette de forme analogue, qui porte elle aussi cinq poinçons apposés à l'initiative d'un souverain mérovingien, mais inspirés directement du système byzantin, fait de ce petit ensemble un témoignage intéressant des contacts entre l'Empire byzantin et les royaumes « barbares » d'Occident.
F. B.

BIBLIOGRAPHIE
GÉRIN-RICARD, 1901, p. 30 ; HÉRON DE VILLEFOSSE, 1910, p. 247 ; ROSENBERG, 1928, p. 736-737 ; DODD, 1961, n° 92 ; ROSS, 1962, p. 22 ; WERNER, 1980 ; BARATTE, 1989.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 377 a ; *Trésors d'orfèvrerie gallo-romains*, 1989, n° 246.

60



N° 60, détail des poinçons

61

Plaque de saint Syméon

Fin du Ve siècle
Argent partiellement doré, décoré au repoussé et gravé. Lacunes à la partie supérieure et sur le côté droit.
H. : 29,6 cm ; l. : 26

INSCRIPTION
ЄYKAPICTωN Tω ΘЄω KAI Tω
ATIω CYMEONIω ΠPOCHNЄYKA
(« En remerciement à Dieu et à saint Syméon j'ai offert [cette plaque] »).

PROVENANCE
Syrie ; don de la Société des Amis du Louvre, 1952.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2180.

Cette plaque très mince et fragile, dont on ne peut pas restituer la partie supérieure avec certitude, n'a cessé, depuis son entrée au Louvre, d'être étudiée, aussi bien pour son iconographie que pour sa fonction précise.

Elle porte l'image d'un homme âgé juché au sommet d'une colonne. Il est vêtu d'un ample manteau à capuchon et tient de ses deux mains devant lui un livre. Le visage dont les yeux semblent clos, est encadré d'une longue chevelure et d'une barbe abondante. La colonne comporte, sur une base à trois degrés, un fût lisse, percé d'une ouverture et un chapiteau à feuillage luimême surmonté d'une sorte de parapet à décor de croisillons. Un énorme serpent s'enroule autour de la colonne ; sa tête barbue est dressée vers le personnage. Une grande échelle est disposée dans l'angle gauche de la plaque et une grosse coquille est placée au-dessus de la tête du personnage.

Il s'agit bien évidemment d'une image de saint stylite, forme d'ascétisme répandue en Orient. L'inscription de dédicace cite clairement saint Syméon, mais on a longtemps hésité entre Syméon « l'ancien » mort en 459 et dont le sanctuaire est à Qal'at Sem'an et Syméon « le jeune » (521-592) vénéré sur le mont Admirable près d'Antioche. L'absence dans l'inscription de l'épithète de thaumaturge attribuée à Syméon le jeune, d'une part, la présence de la barbe du serpent, d'autre part, qui doit faire allusion à un épisode de la vie de Syméon l'ancien où un serpent mâle vient intercéder pour sa femelle malade, sont autant de raisons généralement admises maintenant pour voir dans la plaque du Louvre une image du premier stylite.

La fonction de l'objet a donné lieu également à différentes interprétations. Il a été considéré d'abord comme un fragment de reliquaire. Cependant les dimensions de la plaque et sa forme même en feraient un exemplaire tout à fait particulier par rapport aux séries de reliquaires en argent connus pour le début de l'époque byzantine. On peut aussi envisager que cette feuille très mince ait constitué le revêtement métallique d'un meuble en bois, ou même peut-être d'un élément d'iconostase. Nos connaissances dans ces domaines sont bien limitées, mais les textes parlent de mobilier liturgique en métal précieux.

Enfin, les études récentes ont amené M. Mango (1986, p. 237-245) à replacer cette plaque de saint Syméon dans son contexte d'origine, celui du trésor d'une église syrienne des VIe et VIIe siècles à Ma'aret en Nom'an. Parmi les objets de ce trésor on note une série de petites plaquettes décorées, percées de trous de fixation et comportant des inscriptions dédicatoires ou d'invocations. Ce sont très certainement des ex-voto. Par analogie on peut suggérer que la plaque de saint Syméon ait pu aussi constituer un objet offert en remerciement d'une guérison ou de tout autre bienfait.

C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 50 ; LASSUS, 1960, p. 129-148 ; BUSCHHAUSEN, 1971, B25, p. 257-259 ; METZGER, 1989, n° 4 ; SODINI, 1989-II, p. 52-53.

EXPOSITIONS
Vingt ans d'acquisitions, 1967, n° 209 ; *Romans and Barbarians*, 1977, n° 226 ; *Wealth of the Roman World*, 1977, n° 156 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 529 ; *Silver from Early Byzantium*, 1986, n° 71.

61

62

Vase « d'Émèse »

Fin VIe-début VIIe siècle
Argent. Décor au repoussé avec reprises en gravure
H. : 45 cm ; D. max. : 27 ;
poids (avant restauration) : 2,892 kg
Une grosse lacune dans la panse a été bouchée avec une feuille d'argent.

PROVENANCE
Environs de Homs (ancienne Émèse) Syrie ; don J.-A. Durighello, 1892.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 1895.

62

Façonné à partir d'une feuille d'argent martelée, ce grand vase présente une base plate, une large panse et un haut col cylindrique avec un tout petit bec verseur. Il comportait sans doute à l'origine une anse permettant une utilisation plus aisée.

Un large bandeau orné de médaillons en relief prend place aux deux tiers de la panse ; ce bandeau est bordé de deux couronnes de feuillage stylisé, couronne que l'on retrouve également à la base du vase et à la jonction du col et de la panse. A l'intérieur du bandeau décoré sont disposés huit médaillons circulaires en léger relief ornés de bustes de personnages bibliques répartis en deux groupes de trois, le Christ entre deux apôtres, la Vierge entre deux anges. Le Christ, barbu, cheveux longs sur les épaules, fait un geste de bénédiction et tient le livre des Évangiles. De part et d'autre de ce médaillon central, les bustes de saint Pierre et de saint Paul se tournent vers le Christ. A l'opposé, la Vierge est encadrée de deux anges se faisant vis-à-vis. Deux autres bustes complètent cette zone décorative, un homme âgé, sans doute saint Jean-Baptiste, et un jeune homme, peut-être saint Jean l'Évangéliste. Aucun de ces personnages n'est nimbé. Des motifs végétaux, acanthes et tiges enroulées, alternent avec les médaillons figurés.

Par sa forme ce vase est assez proche de certaines aiguières en argent comme l'exemplaire de Hama (Mango, 1986, n° 14) ou les deux vases de la collection Abegg à Berne (Dodd, 1973, nos 1 et 2). Cependant le vase du Louvre est nettement plus grand que ces exemples de comparaison. En raison même de ses dimensions et aussi de son décor, on a généralement envisagé un usage liturgique pour cet objet. Il peut en effet avoir été destiné, par exemple, à conserver le vin pour l'eucharistie. Il ne comporte malheureusement aucune de ces inscriptions votives que l'on trouve fréquemment sur des pièces d'argenterie ayant été offertes à des églises. Ce vase ne porte pas non plus de poinçon indiquant que l'argent a été contrôlé par les services impériaux de la capitale comme on serait en droit de l'attendre pour un objet de cette importance. On hésite donc encore entre une provenance constantinopolitaine et une origine locale, syrienne. Tel quel, le vase du Louvre témoigne cependant de la grande richesse des trésors des églises syriennes à l'époque byzantine.

C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
HÉRON DE VILLEFOSSE, 1892, p. 239-246 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 49, p. 107-108 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 362 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 552 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, n° 0.7 ; *Silver from Early Byzantium*, 1986, n° 84.

63

Fragment de plaque de revêtement

VIe-VIIe siècle
Argent travaillé au repoussé
H. : 17,5 cm ; l. : 6
Fragment brisé de tous côtés présentant de nombreuses craquelures.

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. A. Kann ; don M. Maurice-Bokanowski, 1956.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2279 (ancien AC 98).

Ce fragment montre un personnage masculin nimbé, debout de face, vêtu d'une tunique et d'un manteau drapé.

63

Le visage légèrement tourné vers la gauche présente de grands yeux sous des arcades sourcilières marquées et une courte barbe taillée en pointe. Ce personnage soutient de sa main droite l'extrémité de la branche horizontale d'une grande croix. Une plaque d'argent du Metropolitan Museum de New York permet de restituer les éléments manquants de l'objet du Louvre et d'en comprendre sinon la fonction, du moins l'iconographie (fig. 1 ; Mango, 1986, n° 46). Cette plaque rectangulaire (28,5 cm × 23,2 cm) comporte en son milieu une grande croix latine dont le bras horizontal est soutenu par deux personnages nimbés et imberbes, vêtus comme celui du fragment du Louvre. Les deux hommes portent en outre un livre apparaissant, comme sur l'objet du Louvre, derrière la croix. Un rinceau peuplé placé entre deux torsades forme la bordure des plaques complètes. A l'évidence le fragment du Louvre et la plaque de New York formaient une paire, que l'on a souvent rapprochée de deux autres plaques de dimensions analogues également conservées au Metropolitan Museum (Mango, 1986, nos 44 et 45). Ces deux derniers exemples portent l'image d'un saint placé dans un cadre architectural.

Ces quatre plaques, leurs dimensions semblent le prouver, ont longtemps été considérées comme des plats de reliures destinés à recouvrir des évangéliaires. Cependant l'idée d'élément de revêtement de meuble n'est pas forcément à exclure. Enfin, la dernière hypothèse proposée est de réunir les trois plaques de New York et celle du Louvre qui pourraient ainsi former une base quadrangulaire (sur un massif en bois par exemple) destinée à supporter une grande croix d'argent (Mango, 1986, p. 210).

Le morceau lacunaire du Louvre constituerait ainsi encore un souvenir des nombreux objets d'argenterie en usage dans les églises du bassin méditerranéen à l'époque paléobyzantine.

C. Me.

Fig. 1
Plaque de revêtement ;
New York, Metropolitan Museum

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 42 ;
BUSCHHAUSEN, 1971 (n° B23), p. 256 ;
exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 98, 104.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 138 ; *Age of Spirituality*, 1977, n° 555 ; *Silver from Early Byzantium*, 1986, n° 47.

64

Calice

Fin du VIe-début du VIIe siècle
Argent et argent doré
H. : 20 cm ; D. de la coupe : 15,5 ; poids : 308 g
Sans doute découvert écrasé, au niveau de l'attache coupe/pied, a été redressé et assez grossièrement ressoudé.

INSCRIPTION
(postérieure à la conquête arabe de l'Égypte ; com. orale de R.-G. Coquin)
+ ΖΜΠΛЄΜΠΝΟΥ ΠΠЄΙΓЄΠ
ΚΥΜΗΛΙѠΝ Ν ΠΑΡΘЄΝΑC [*ou* NOC]
ΜΠЄΛΑΗCѠ ѠΚΝΠΗΡѠCЄΝΟΥC
ΙΡΗΝΗC ΑΜΗΝ (« Au nom de Dieu, c'est l'objet précieux de la Vierge [ou de la communauté des vierges ?] de Pelčisok-Aburš, dans la paix. Amen »).

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. de la comtesse M. de Béhague, puis du marquis H. de Ganay (Vente, Monaco, 5 déc. 1987, n° 191) ;
don du Champagne Charles Heidsieck, 1990.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11311.

Le calice est formé d'une coupe hémisphérique, d'argent martelé, qui repose sur un pied en forme de tronc de cône muni d'un petit nœud renflé. Le décor d'argent doré sur fond d'argent blanc, d'un type fréquent dans l'orfèvrerie de la fin de l'Antiquité, se remarque par sa sobriété : une croix grecque et trois points d'or sont disposés régulièrement sur la panse ; un large bandeau doré court tout autour de la lèvre, sur lequel sont gravées les lettres d'une inscription dédicatoire.

L'inscription, en l'honneur d'un sanctuaire de la Vierge ou d'une communauté de vierges du Fayoum, est rédigée en langue copte (dialecte fayoumique) mais s'inspire de celles qu'on trouve sur les calices byzantins ; elle est sans doute due à un artisan local : la dorure paraît en effet avoir été maladroitement reprise lors de la gravure des lettres. Le cas rappelle celui d'une croix d'argent du musée archéologique d'Istanbul, munie des poinçons impériaux de Justinien, qui n'en porte pas moins une inscription arménienne contemporaine ou de peu postérieure (Dodd, 1987, p. 165-166, fig. 1-2). L'inscription ne peut donc servir à préciser la date ni le lieu de fabrication du calice.

Par sa forme, sa taille, son poids et les techniques de fabrication, le calice s'inscrit dans une série relativement abondante de calices byzantins des VIe-VIIe siècles. Quatre d'entre eux au moins portent des poinçons (Dodd, 1961, nos 8, 13, 18, 34 ; Mango, 1986, nos 1, 2, 27, 30) qui s'échelonnent du règne de Justinien (527-565) à celui de Phocas (602-610). Beaucoup cependant, comme celui du Louvre, n'en portent pas, sans que des différences vraiment significatives de composition du métal ni de technique de fabrication autorisent une répartition en des groupes distincts. Par ailleurs, pas plus que leur poids de matière précieuse, l'uniformité des calices plus précisément datés par les poinçons ne permet de proposer une chronologie relative des pièces.

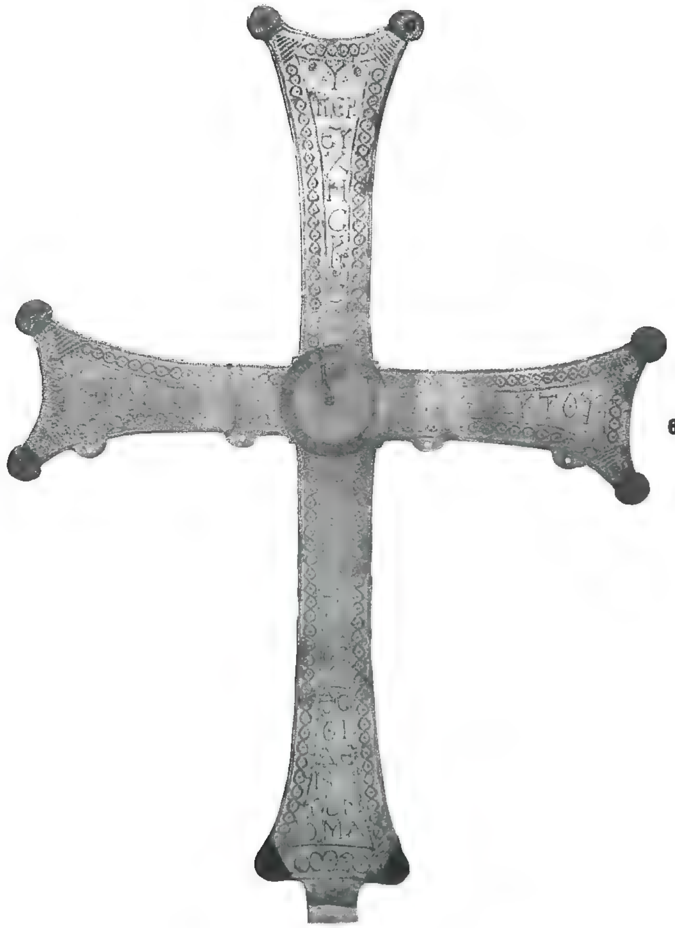
La présence de poinçons plaiderait en faveur d'une origine constantinopolitaine non seulement des œuvres poinçonnées (Dodd, 1961, p. 23-35), mais aussi de toutes celles qui, non poinçonnées, obéissent à des critères analogues de production en série. Cette proposition a été récemment contestée, en partie du moins, pour les pièces, particulièrement nombreuses, retrouvées en Syrie (Mango, 1986, p. 13-15) : des ateliers établis dans les grands centres de l'Empire, en l'occurrence, pour la Syrie, Antioche, auraient pu apposer également des poinçons officiels. Il est donc hasardeux de tenter de proposer une origine précise parmi les grands centres de l'Empire, l'hypothèse constantinopolitaine, la plus simple, demeurant toutefois possible.

J. D.

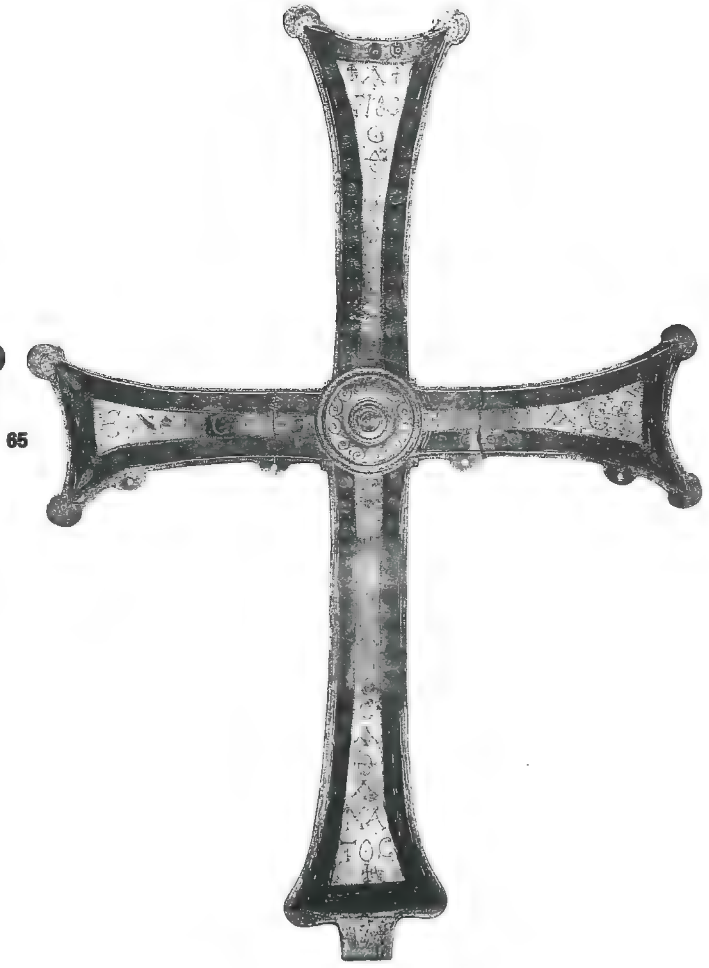
64

BIBLIOGRAPHIE
VOLBACH, 1931, p. 107 ; DODD, 1973, p. 14, 16, fig. 6 ; *Cat. vente coll. Martine, comtesse de Béhague*, 1987, n° 191 ;
RYAN, 1990, p. 348 ; DURAND, 1991, p. 127.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 421 ; *Masterpieces of Byzantine Art*, 1958, n° 54.



65



65

Croix

VI^e^-VII^e^ siècle
Bronze argenté et gravé
H. : 54 cm; l. : 35,5
Les bras horizontaux sont recollés de part et d'autre du médaillon central.

INSCRIPTION
Face A : +A+ΓΙΟϹ Ο ΘЄΟϹ ΑΓΙΟϹ/ ΙϹΧΥΡΟϹ ΑΓΙΟϹ ΑΘΑΝΑΤΟϹ+ // ЄΛЄΗϹΟΝ Ι+/ΜΑϹ+ (« Dieu saint, saint et fort, saint et immortel, aie pitié de nous »).
Face B : ΥΠΕΡ ЄΥΧΗϹ Κ[αὶ] Ϲω/ΤΗΡΙΑϹ ΤΙΝΟϹ Ο[ῦ] [ὁ] ΘЄ[ός] ΟΙΔЄΝ ΤΟ ΟΝΟΜΑ / Κ[αὶ] ΠΑΝΤΟϹ Τȣ ΟΙΚΟΥ ΑΥΤΟΥ (« Pour l'accomplissement du vœu et pour le salut de celui dont Dieu connaît le nom et de tous ceux qui sont dans sa maison »).

PROVENANCE
Inconnue; acq. en 1972.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 4517.

Cette croix latine présente à la partie inférieure une lame triangulaire, percée d'un trou, qui permettait de la fixer dans un manche (en bois ou en ivoire ?) aujourd'hui disparu. Les bras de la croix s'évasent légèrement vers leurs extrémités et sont terminés par des disques. Quatre petites protubérances percées d'un trou, placées sous la branche horizontale, étaient destinées à la suspension d'éléments annexes, petites croix ou lettres apocalyptiques *alpha* et *oméga*. Ce type de grande croix pouvait être placé sur l'autel ou encore porté en procession.

Sur une face, l'intersection des bras est occupée par un médaillon à décor de cercles concentriques et bordure de postes. Une succession de rosettes, gravées en pointillé, borde les bras de la croix et encadre l'inscription, gravée elle aussi, qui constitue l'essentiel du décor. La formule dite du *Trisagion* est une invocation attestée depuis le milieu du V^e^ siècle dans les liturgies orientales.

Le médaillon central de la face opposée présente un agneau nimbé très effacé. Un entrelacs à deux brins encadre l'inscription, qui est une formule votive d'un type habituel sur des objets utilisés pour le service liturgique. Les calices, patènes, croix ou ustensiles d'éclairage en argent constituant les trésors des églises syriennes fournissent de nombreux exemples de formules de ce genre pour les VI^e^ et VII^e^ siècles (Mango, 1986, n° 1, p. 68-69; n° 34, p. 160-161). Sur la croix du Louvre la formule malheureusement anonyme ne nous fournit ni le nom du donateur ni le nom de l'église à laquelle la croix était destinée. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
METZGER, 1972, p. 32-34.

66

Médaillon-Centre d'une croix

VI^e^-début du VII^e^ siècle
Argent en partie doré. Décor au repoussé et gravé
H. max. : 13,5 cm; D. : 12,7

PROVENANCE
Inconnue; anc. coll. A. Kann; don M. Maurice-Bokanowski, 1956.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2258 (ancien n° AC 96).

66

Des arrachements en bas et à droite d'un disque central indiquent les départs des bras d'une croix. Une bordure de grosses bossettes cerne le médaillon qui porte un buste du Christ. La tête, de face, se détache sur un nimbe marqué d'une croix. Le visage est imberbe, surmonté d'une abondante chevelure courte et bouclée. Le Christ, vêtu d'une tunique et d'un manteau, tient un livre ouvert de la main gauche et fait un geste de bénédiction de la main droite.

Cinq rivets à tête plate indiquent que l'objet était fixé sur un autre élément aujourd'hui disparu. Ce médaillon n'est en effet pas isolé. Au Louvre est conservé un autre disque, incomplet mais présentant la même iconographie et des arrachements semblables (fig. 1) qui devait vraisemblablement s'appliquer au dos de celui-ci de façon à former un médaillon à deux faces à décor identique.

Par ailleurs, un examen attentif et des empreintes prises sur les cassures des arrachements latéraux des médaillons ont permis de rapprocher ces objets du Louvre des bras d'une grande croix conservée au Metropolitan Museum de New York (fig. 2). Il s'agit du revêtement en argent d'une croix dont l'âme devait être en bois. Les deux faces sont décorées d'une inscription : d'un côté le *Trisagion* (cf. n° 65) et, de l'autre, une formule votive avec le nom des donateurs (Mango, 1986, n° 42, p. 192-197, fig. 42, 2 à 8). On peut donc ainsi reconstituer une des plus grandes croix métalliques (H. : 1,49 m) connues pour le monde byzantin; sans doute, en raison de ses dimensions, s'agissait-il d'une croix d'autel plutôt que d'une croix de procession. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 41, fig. 44.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 398; *Vingt ans d'acquisitions*, 1967, n° 208, p. 61; *Kunst der Ostkirche*, 1977, n° 10, p. 98; *Silver from Early Byzantium*, 1986, n° 42, fig. 42, 6, 7 et 8.

Fig. 1
Médaillon centre d'une croix; Paris, musée du Louvre

Fig. 2
Reconstitution d'une face de la croix de New York avec le médaillon du Louvre, d'après Mango, 1986

67

Main votive

Constantinople (?), VIᵉ ou début du VIIᵉ siècle
Bronze fondu
H. : 28,7 cm

PROVENANCE
Second trésor de Lamboussa-Lapithos à Chypre, découvert en 1902; coll. W. Froehner; legs W. Froehner, 1925.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 762.

La main ouverte — il s'agit d'une main droite —, aux doigts tendus, tient un petit globe posé sur l'extrémité du pouce, de l'index et du majeur; les deux derniers doigts, libres, sont légèrement ouverts. Le globe lui-même supporte une grande croix latine pattée, carénée d'un côté et dont les extrémités sont munies de petites boules dont une manque au sommet. La main, qui se prolonge jusqu'au poignet, s'amortit à la partie inférieure en une base circulaire munie de deux languettes destinées à être fichées sur un support.

Une étiquette, sur l'objet, écrite de la main de Froehner, porte ces quelques mots : « *Chypre. Trouvée avec l'argenterie P. Morgan* ». Par « argenterie P. Morgan », il faut entendre les célèbres pièces d'orfèvrerie du second trésor de Lamboussa-Lapithos découvert à Chypre, en 1902, dont la plupart furent acquises à Paris en 1906 par le collectionneur américain J. Pierpont Morgan chez un marchand d'origine arménienne, Sivadjian, que fréquentait Froehner (Helmann, 1991).

Le trésor de Lamboussa-Lapithos à Chypre fit l'objet de deux trouvailles successives. La première fut acquise par le British Museum en 1899 (Dalton, 1901, nᵒˢ 400-403). La seconde, plus importante, découverte durant l'été 1902, comprenait, outre onze plats d'argent auxquels appartient la somptueuse série des neufs plats de l'Histoire de David de New York (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nᵒˢ 425-433) et du musée de Nicosie, seize médaillons d'or, des bijoux, des monnaies, mais aussi quelques objets de bronze : deux lampes, un candélabre et des cruches (Dalton, 1906, p. 1-24).

On connaît au moins sept autres mains votives. Six ont été publiées par M. C. Ross : une dans la collection Abegg, à Berne, deux au musée de Mariemont en Belgique, une à Saint-Pétersbourg, une dans la collection Kofler à Lucerne et celle du musée archéologique d'Istanbul (Ross, 1964-II, p. 101-103), auxquelles il faut ajouter un exemplaire au Metropolitan Museum de New York (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nᵒ 557 et Vikan, 1984, p. 84). Toutes portent des inscriptions, sauf celle d'Istanbul qui, comme celle de Paris, en est dépourvue. Le type, christianisé par la croix, dérive des mains votives antiques et évoque aussi les séries de mains dites « panthées », surchargées de toute sorte de symboles païens (cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977, nᵒ 163).

Ces mains votives, qui n'ont pas toutes l'élégante stylisation de celle-ci, ont été attribuées à la Syrie où quatre d'entre elles passent pour avoir été trouvées, et datées des VIᵉ-VIIᵉ siècles. Toutefois, celle de Saint-Pétersbourg est de provenance inconnue et celle du musée d'Istanbul est originaire de Konya (Turquie).

La présence de cette main parmi les pièces du second trésor de Chypre, sans doute enfoui avant la destruction de Lamboussa par les Arabes en 653-654, confirme la datation généralement admise. En revanche, le lieu de découverte de la main Froehner et de celle du musée d'Istanbul pose le problème de l'origine de ces objets. Parmi ces mains votives, de style assez disparate et retrouvées en divers points de l'Empire, quelques-unes pourraient fort bien être l'œuvre des bronziers de Constantinople. Les deux exemplaires de Paris et Istanbul ne portent pas d'inscription : ce pourrait être l'indice d'une production destinée à être distribuée dans les provinces où pouvaient être alors gravé, au besoin, une inscription ou des éléments de décor.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
HELMANN, 1991, p. 23.

67

68

Lustre

Probablement Égypte copte, Vᵉ-VIᵉ siècle
Bronze; chaîne en laiton. Métal coulé puis découpé; traces d'un travail au tour; les supports de bobèches furent coulés séparément et rattachés au moyen de charnières. Patine verte; le crochet de suspension manque.
La présentation est réalisée avec des bobèches modernes, en résine.
H. : 18 cm; D. : 48,5 (ouvert);
L. des chaînes : 61 cm

INSCRIPTION
ΜΑΡΙΑΝ ΘΥΓΑΤΕΡΑΝ ΛΕΥΕΙ
(« Marie, fille de Lévi »).

PROVENANCE
Inconnue; acq. en Égypte en 1925
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, E 11916(3) (ancien nᵒ X 5266).

68

Le lustre se compose d'un cylindre, de douze porte-bobèche articulés et de trois chaînes de suspension. Le découpage de la partie cylindrique dessine une inscription en grec, qui en fait le tour à partir d'une sorte d'épi. Sur le bord supérieur sont fixés les anneaux de suspension et les charnières des porte-bobèche. Chacun de ces supports épouse la forme d'un dauphin; il enserre la charnière dans ses mandibules, tandis que sa queue, redressée, porte un anneau destiné à recevoir la bobèche.

L'inscription signifie « Marie, fille de Lévi ». Elle présente des anomalies : un *lamba* à l'envers et deux *nu* qui posent un problème grammatical. Les lustres portent parfois un texte de dédicace (Cabrol et Leclercq, article *Polycandilon*). La formule « fille de Lévi » fait penser à « fils de Lévi », qualificatif des lévites ou prêtres juifs. Cependant le rapprochement ne permet pas de considérer ce luminaire comme un objet d'art juif, car un lustre du même type provient, lui, d'une église (Strzygowski, 1904, C. G. C. 9153, Vᵉ-VIᵉ siècle). Deux autres exemplaires furent trouvés à Giza, en Égypte (Wulff, 1909, nᵒˢ 1002, 1003, Vᵉ-VIᵉ siècle). Toutefois ces trois pièces de comparaison ne présentent aucune inscription.

La possibilité de replier les porte-bobèche indique le souhait d'un moindre encombrement, sans doute pour un rangement temporaire. Les lustres de ce type ou bien les disques ajourés suspendus, plus souvent attestés, fournissaient une lumière plus intense que les petites lampes en terre cuite ou même en bronze. Ils étaient destinés à l'éclairage d'édifices comme les églises. Munis de bobèches en verre (cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977, nᵒ 558) ou en métal (Bénazeth, 1992, p. 170-171), ils formaient de véritables couronnes de lumière (en latin *corona lucis*, en grec *polykandèlon*).

Le motif du dauphin est très souvent associé aux luminaires. Il prête sa forme à des lampes en métal (Bénazeth, 1992, p. 143-147) et se trouve sur des lustres ajourés du trésor de Sion (Fıratlı, 1969, p. 524-525 et pl. CCLI). Dix éléments delphiniformes supportaient les bobèches du célèbre lustre d'Orléansville, maintenant au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nᵒ559). Dans les textes anciens, cet élément est d'ailleurs nommé « dauphin ». Le *Liber pontificalis* mentionne d'énormes lustres à cinquante, quatre-vingts et même cent vingt dauphins (Cabrol et Leclercq, articles « dauphin » et « éclairage des églises »).

D. B.

BIBLIOGRAPHIE
Coptic Encyclopedia, V, 1991, p. 1598; METZGER, 1991, p. 262, fig. a; BÉNAZETH, 1992, p. 30, 168-169 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nᵒ 379; *Koptische Kunst*, 1963, nᵒ 177; *Koptische Kunst*, 1963-64, nᵒ 156; *Frühchristliche und Koptische Kunst*, 1964, nᵒ 406; *Art copte*, 1964, nᵒ 124.

69

69

Lampe avec support

VIe siècle
Bronze coulé et gravé
H. totale : 56,5 cm ; H. de la lampe : 13,2 ; L. : 13,5

PROVENANCE
Inconnue ; acq. en 1958
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br. 4522 (ancien no AC 123).

Le corps creux de l'oiseau constitue le réservoir de la lampe. Une ouverture sur le dos munie d'un petit couvercle à charnière permettait de le remplir d'huile. Le trou pour la mèche est ménagé dans la queue. Un long cou porte la petite tête surmontée d'une aigrette trifide. Les yeux sont gravés de cercles concentriques, les plumes des ailes soigneusement détaillées avec des reprises en gravure. La base circulaire de la lampe se fixe sur une tige émergeant de la coupelle sommitale d'un support tripode à haute tige.

Ce type de support permettant de poser une lampe à bonne hauteur est fréquent parmi le matériel d'éclairage en usage dans le monde byzantin. Les lampes en forme de paon sont elles aussi d'un modèle courant. La provenance égyptienne de plusieurs exemplaires connus comme celui conservé à Dumbarton Oaks (Ross, 1962, no 41, p. 39-40, pl. XXVIII, avec liste de pièces de comparaison) ne permet cependant pas de conclure à une fabrication spécifique à cette province. Ce type d'objet doit être largement répandu dans tout le bassin méditerranéen. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
Coche de La Ferté, 1961-II, p. 78, fig. 6, p. 79.

EXPOSITION
Vingt ans d'acquisitions, 1967, p. 60, no 203.

70

Poids : buste d'impératrice

Syrie, 1re moitié du Ve siècle
Bronze coulé et fourré de plomb ; patine noire
H. : 15 cm ; poids : 4,150 kg

PROVENANCE
Anc. coll. de Clercq ; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 4528.

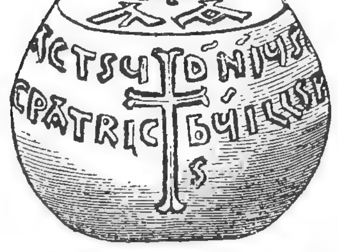
Poids de balance en forme de buste féminin. Le vêtement drapé étroitement laisse apparaître les deux mains, la gauche tenant ce qui semble être un rouleau, la droite faisant un geste de bénédiction. Un gros anneau soudé sur le sommet de la tête indique clairement l'utilisation de cet objet dont le revers est laissé très fruste.

Le visage hiératique est animé de très grands yeux. La chevelure est ramenée sur le dessus de la tête en un large chignon tressé. Un diadème encadre étroitement le visage. Il est composé d'une série de plaques carrées alternant avec de grosses perles très saillantes. Les pendeloques à perles (*perpendulia*) qui retombent sur les épaules et sur les tempes sont caractéristiques de ces diadèmes byzantins.

Des poids en forme de bustes figurés, souvent des divinités (Athena par exemple), accompagnent parfois les balances d'époque romaine. Dans le monde byzantin, au Ve siècle plus précisément, les poids en forme de bustes d'impératrices sont fréquents (cf. Vikan et Nesbitt, 1980). La coiffure et le diadème correspondent à des types monétaires ou statuaires de la première moitié du Ve siècle, mais l'identification précise de l'impératrice reste assez floue, bien que l'on ait souvent voulu reconnaître dans ces pesons des portraits de Licinia Eudoxia (cf. no 77) femme de Valentinien III (425-455)

70

71



No 71, gravure publiée par Longpérier, 1855

[cf. en particulier les poids de collections privées présentés à l'exp. *Age of Spirituality,* 1977, nos 328-329].

Parmi les nombreux exemples répertoriés on peut citer des pesons de Dumbarton Oaks (Ross, 1962, nos 71-72), du musée Benaki d'Athènes (exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, Br 1), du musée archéologique d'Istanbul (*The Anatolian Civilisations,* 1983, T-II, nos C.102 et 103). Beaucoup de ces objets semblent avoir été découverts dans les environs de Constantinople ou à Constantinople même, ce qui n'est d'ailleurs pas le cas du poids du Louvre et ce qui n'implique pas forcément une production particulière à la capitale de l'Empire. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
De Ridder, III, 1905, no 335.

71

Poids du préfet Phocas

Émis par la préfecture du prétoire d'Orient, sous le règne de Justinien (527-565) et le préfet Phocas en 532
Bronze incrusté d'argent
D. : 3,1 cm ; ép. : 2.8 ; poids : 323,5 g

INSCRIPTION
Inscription supérieure composée du monogramme impérial, de forme carrée, au nom de Ἰουστινιανοῦ (« de Justinien ») au-dessus de la mesure de poids λ(ίτρα) α′ (« une livre »). Inscription du pourtour : *D(omino) n(ostro) Iustiniano perp(etuo) Aug(usto) exag(ium) fact(um) sub v(iro) ill(ustri) Phoca praef(ecto) praet(orio) ex cons(ule) ac patric(io)* (« [Au temps de] notre seigneur Justinien, Auguste perpétuel, poids étalon fait sous l'illustre Phocas, préfet du prétoire, ex-consul et patrice »).

PROVENANCE
Anc. coll. E. Durand ; acq. 1825
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, ED 3025 (Br 3411) ; Inv. 2109.

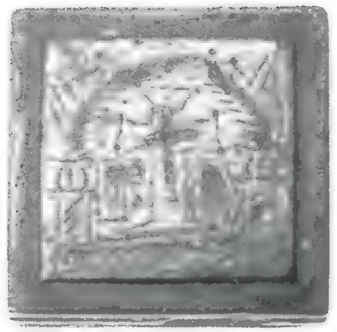
Poids de bronze en forme de sphère tronquée, gravé sur le plan supérieur et sur la surface sphérique dont les deux lignes inscrites, divisées par une grande croix pattée, font entièrement le tour ; les lettres, cernées d'un double trait incisé, sont incrustées d'argent.

Les poids de la haute époque byzantine apportent non seulement des données métrologiques de nature à contrôler les systèmes théoriques (Babelon, 1892 ; Pink, 1938 ; Schilbach, 1970), ils peuvent intéresser aussi, par leur décor figuré, l'histoire de l'art et, par leurs inscriptions, l'histoire économique. L'unité fondamentale est théoriquement la livre de 324 g, mais beaucoup de poids d' « une livre » oscillent entre 305 et 326 g (cf. Schilbach, 1970, p. 164). L'once pèse 1/12 de livre et le solidus 1/72. A l'exception des dénéraux de verre (nos 44 à 51) et de certains poids de marbre, il s'agit surtout de poids de métal, en plomb ou plus souvent en bronze. Les subdivisions de la livre ont le plus souvent la forme de plaques carrées ou rondes, la livre pouvant être de forme sphérique. Parfois porteurs d'inscriptions ou de bustes impériaux, ces poids pouvaient être fabriqués et diffusés par différents services de l'administration centrale, principalement les services impériaux, surtout ceux des préfets et des comtes financiers.

Le poids de Phocas est un *exagium* (ou poids étalon) explicitement émis au nom de l'empereur, comme le marque le nom de Justinien, en toutes lettres en latin, sous forme de monogramme en grec. A la différence des dénéraux, qui portent normalement le nom du préfet de Constantinople, celui-ci émane de la préfecture du prétoire d'Orient, comme d'autres *exagia* de bronze (cf. Pink, 1938, col. 72). La courte carrière de Phocas, que Justinien promut à la préfecture lors de la sédition Nika, permet de dater précisément cet exemplaire entre janvier et octobre 532. La titulature de Phocas mentionne, outre sa fonction effective de préfet, les dignités d'ex-consul (honoraire) et de patrice, mais non celle de sénateur qu'on lui a prêtée par erreur (le S final interprété en ce sens n'étant qu'une marque d'abréviation du titre de patrice). D. F.

BIBLIOGRAPHIE
Longpérier, 1855 ; Babelon, 1892, col. 876 ; Diehl, 1901, p. 537 ; De Ridder, II, 1915, p. 172, no 3411.

72



73

72

Poids de six onces

Ve-VIe siècle
Bronze incrusté d'argent
Carré de 4 × 4 cm ; ép. : 1 ; poids : 161,6 g

INSCRIPTION
Sur trois lignes, compartimentées par le décor ; on lit aux lignes 1-2 : Θεοῦ χάρις (« grâce de Dieu ») ; au-dessous, de part et d'autre d'un monogramme de forme carrée, peut-être au nom de Παύλου (« Paul »), la mesure de poids ὀγ(κίαι) ς' (« six onces ») ; noter le sigle de l'once (latin *uncia*), formé en grec d'un petit omicron sous un grand gamma.

PROVENANCE
Inconnue ; coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. XII 725.

Poids de bronze carré, à tranches moulurées, dont les inscriptions et le décor sont gravés et incrustés d'argent. La plaque est ornée de quatre colonnes torses aux chapiteaux surmontés de frontons, celui du centre arrondi, ceux des côtés en triangle.

Ce poids de six onces (soit 1/2 livre) est d'un type bien connu. Le Cabinet des Médailles possède également un exemplaire semblable par le décor et par la formule d'invocation, qui diffère seulement par le monogramme central et le poids qui n'est que de trois onces (Schlumberger, 1895, p. 24, no 4). D. F.

73

Poids d'une once

Ve-VIe siècle
Carré de 2 × 2 cm ; ép. : 0,6 ; poids : 26,3 g

INSCRIPTION
Sous les bras de la croix : ὀγ(κία) α'
(« une once »).

PROVENANCE
Inconnue ; coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 795.

Poids de bronze carré à tranches moulurées, orné d'une croix pattée sous un arc soutenu par deux colonnes. D. F.

74

Casque à bandeaux de Vézeronce

VIe siècle
Bronze doré et fer
H. du timbre : 18 cm ; D. antéro-postérieur : 21 ;
H. des paragnathides : 11,2
Manquent le support du cimier et la matelassure de cuir (restituée en partie pour la présentation) ; restauration : Laboratoire d'archéologie des métaux de Nancy-Jarville, 1977.

PROVENANCE
Marais de Saint-Didier, au nord-est de Vézeronce (Isère)
Grenoble, Musée départemental dauphinois, inv. no D.67.3.257.

Ce casque fut trouvé en 1871, près du lieu où Burgondes et Francs s'affrontèrent en 524. Le lien entre cette découverte fortuite et la bataille, souvent supposé, est chronologiquement possible.

Le timbre, ogival, se compose de pièces rivetées : six bandeaux de bronze, en T renversé, alternant avec des plaques de fer couvertes de bronze. Deux éléments en assurent la cohésion : au sommet un disque de bronze, et à la base un cerceau de fer, couvert d'une bande de bronze, qui épouse à l'avant les arcades sourcilières. Au bord inférieur, des perforations servaient à fixer la matelassure, le couvre-nuque en mailles de fer et les paragnathides de fer, couvertes de bronze.

Toute la surface est dorée à l'amalgame. Le décor consiste surtout en écailles réalisées au poinçon. Doubles, pointues ou pointillées, on les trouve sur le disque, entre les cinq branches d'une étoile, de même que sur les bandeaux et à la base des plaques intermédiaires, groupées en triangles. Alignées, elles divisent au bas des bandeaux un carré médian, et dessinent au centre des plaques les bras de grandes croix, aux extrémités élargies en triangles de pointillés. Enfin, elles couvrent entièrement les paragnathides.

Seule la bande de la base est travaillée au repoussé. Trois champs, bordés de bâtonnets, se répartissent sur son pourtour. Ils sont décorés d'un pampre stylisé, dont se détachent des grappes de raisin picorées par des oiseaux aux ailes repliées. Des croix prennent place au-dessus du pampre, entre les grappes.

Les luxueux casques à bandeaux de ce type (dit « Baldenheim »), dont la construction semble trahir une influence sassanide, sont l'œuvre d'artisans méditerranéens. On en connaît actuellement vingt-neuf exemplaires ou fragments. La plupart ont été trouvés dans des tombes, trésors, fleuves ou marais, en des régions occupées au Haut Moyen Age par des peuples germaniques (bassins du Rhin, du Rhône et du moyen Danube, rives de l'Adriatique). La carte de répartition, vers 1950, fit donc penser qu'ils provenaient de l'Italie ostrogothique (Werner, 1949-1950). Mais les trouvailles récentes, sur des sites d'habitat du centre et de l'est des Balkans, ont montré que de tels casques furent fabriqués par les ateliers impériaux et portés par les officiers byzantins (Werner, 1988-II ; Bavant, Kondić, Spieser, 1990, p. 247-257). Les conditions de conservation de ces objets sont donc surtout affaire de coutumes funéraires, et les centres de production, encore mal distingués, sont à chercher d'abord en pays byzantin. L'existence éventuelle d'ateliers italiens, ou même d'imitations faites en milieu mérovingien, ne pourrait être décelée que par des recherches futures. B. B.

74

BIBLIOGRAPHIE
GRÖBBELS, 1905, p. 13-15 et pl. IV ;
COLARDELLE, 1983, p. 224-228 (avec bibl.).

EXPOSITION
Des Burgondes à Bayard, 1981, no 183, p. 86.

75 A

75 B

75

Bracelets

Fin IVᵉ-début Vᵉ siècle
Or et pierres de couleur
A) D. ext. : 7,5 cm; D. int. : 6,5; H. : 1,6
B) D. ext. : 7,9 cm; D. int. : 6,7; H. : 1,6

INSCRIPTIONS
A) ΥΓΙЄΝΟΥϹΑ ΧΡω
(« utilise-le en bonne santé »)
B) ЄΥΓΙЄΝΟΥϹΑ ΧΡω
(« utilise-le en bonne santé »).

PROVENANCE
Inconnue; coll. de Luynes; don de Luynes, 1862
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, nᵒˢ 511 (A) et 512 (B).

Ces bracelets fermés, de forme circulaire et de section légèrement convexe, forment vraisemblablement une paire malgré de petites différences de détail. Ils sont constitués de trois étroites bandes d'or superposées et soudées. Les deux bandes externes sont rabattues de manière à refermer le bijou sur le bras. Le décor de ces bandeaux est formé d'un motif de tresses ajourées.

Le bandeau vertical de chacun des bracelets porte le décor principal qui fait alterner des cabochons d'émeraudes ou de cupules garnies de perles aujourd'hui disparues, avec de petits panneaux carrés dont le découpage à jour dessine pour chacun une lettre grecque. De petites feuilles, découpées également, complètent cette zone à la fin des inscriptions. L'alternance pierres-perles n'est pas identique pour les deux bijoux. L'ensemble des lettres forme une de ces formules de souhait de bonne santé fréquentes sur les objets de parure ou de toilette (cf. nᵒˢ 89, 93).

Par leur forme les bijoux de Luynes peuvent se rapprocher de deux bracelets, l'un découvert à Tartous (Syrie), conservé au musée de Berlin (Greifenhagen, I, 1970, pl. 55,7), l'autre, très semblable, au musée de Saint Louis (États-Unis) [exp. *Age of Spirituality,* 1977, nᵒ 280]. Ces deux objets de plus grandes dimensions et dépourvus de pierres de couleur présentent un décor ajouré très proche et une inscription découpée sur la zone centrale. Par ailleurs, des bracelets de l'ancienne collection de Clercq, actuellement au Virginia Museum à Richmond (États-Unis), offrent un décor assez semblable faisant alterner zones ajourées et cabochons de couleur (Ross, 1968, p. 18, nᵒ 16). Les bracelets du Cabinet des Médailles semblent donc s'inscrire dans une série de bijoux datés des environs de 400 découverts, sinon exécutés, en Syrie. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
Lepage, 1971, p. 321.

76

Bracelet

Fin du VIᵉ siècle
Or et pâtes de verre (en partie disparues)
D. max. : 6 cm; partie carrée : 4,5 × 4,5; poids : 74,5 g

PROVENANCE
Inconnue; don de la Société des Amis du Louvre, 1988
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2345.

Ce bracelet est constitué d'un large anneau rigide relié par un double système de charnières à une plaque carrée qui est à la fois le fermoir et l'élément décoratif principal du bijou. L'anneau formé d'une bande d'or découpée présente un décor ajouré selon le procédé de l'*opus interrasile,* expression empruntée à Pline (*Histoire naturelle,* II, 94). Ce découpage, qui fait jouer les surfaces pleines et les vides, l'ombre et la lumière, en réalisant une sorte de dentelle d'or, est largement répandu dans la bijouterie romaine depuis le IIIᵉ siècle. L'orfèvrerie byzantine a également beaucoup utilisé cette technique qui dessine ici un réseau serré de carrés remplis de petites croix grecques. La partie carrée du fermoir comporte un décor de cabochons incrustés. Une grosse pâte de verre bleu foncé est entourée de quatre cabochons de pâte de verre disposés en croix. Des perles devaient être placées à l'origine dans les petites cupules bordées d'un fil perlé, situées aux angles de cette composition. L'ensemble devait ainsi donner une impression de riche polychromie.

Ce bijou se place relativement facilement dans une petite série de bracelets de luxe de la fin de l'Antiquité et du début du monde byzantin. On citera ainsi un bracelet à fermoir carré conservé à Dumbarton Oaks (Buckton, 1983-1984, p. 16, fig. 6), une paire de bracelets à fermoirs circulaires et décor d'*opus interrasile* du Metropolitan Museum (Brown, 1982, p. 48-51, fig. 1). Mais c'est un bijou du musée de Berlin qui fournit, pour le secteur carré du moins, l'exemple le plus proche du bracelet du Louvre (Greifenhagen, I, 1970, pl. 51, p. 23, p. 70). La façon dont sont montées les pierres présente des détails qui peuvent faire penser à un même atelier pour ces deux objets.

Le bracelet de Berlin fait partie d'un très important ensemble de bijoux, découvert en Égypte, sans provenance précise assurée semble-t-il, et que l'on date de la fin du VIᵉ ou du début du VIIᵉ siècle. Le problème du lieu de fabrication de ces objets rejoint celui des ateliers d'orfèvrerie byzantine en général. La qualité des objets n'indique pas forcément une origine constantinopolitaine même si on ne peut s'empêcher de l'évoquer. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
Metzger, 1990, p. 7-12.

76

77

77

Médaillon de « Licinia Eudoxia »

Vᵉ siècle (?)
Or, émail sur fil d'or
D. : 6,5 cm

PROVENANCE
Inconnue; acq. de M. et F. Dosseur en 1897
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. nᵒ M 1688.

Le buste d'une impératrice, obtenu au repoussé, se détache en léger relief au centre d'une mince plaque d'or, lisse au revers. Sur sa tête est posée une riche coiffure à deux pointes latérales, ornée, au centre, d'un bijou perlé; de chaque côté deux rangs de perles tombent jusqu'à ses épaules. Le buste est entouré d'une large bordure où ont été soudés des fils d'or lisses qui dessinent deux guirlandes de feuillages stylisés, noués à leur base et séparés par un rang de perles. A l'intérieur des alvéoles ainsi aménagées, des émaux sont encore visibles : blanc nacré, bleu sombre, vert et jaune vif. Delbrueck (1913) a proposé d'identifier cette impératrice avec Licinia Eudoxia, fille de Théodose II (nᵒ 5) et épouse de l'empereur d'Occident Valentinien III (425-455), figurée de manière presque identique sur une monnaie d'or émise vers 450 (Delbrueck, 1933, pl. 24).

Un médaillon, de dimensions comparables et de même technique, conservé à Baltimore, attribué au même atelier, représente, à l'intérieur d'une guirlande semblable, une croix cantonnée de deux globes qui constitueraient une allusion à l'harmonie des deux Empires avant la disparition de celui d'Occident en 476 (Verdier, 1960); le

78

79

médaillon de Baltimore confirmerait donc une date au milieu ou dans le troisième quart du Ve siècle et une attribution possible à un atelier impérial, peut-être constantinopolitain.

Toutefois, l'argumentation iconographique proposée par Ph. Verdier pour le médaillon de Baltimore reste bien fragile; le médaillon de Paris dérivant d'un type monétaire, la date d'émission de la monnaie ne saurait entraîner à elle seule une datation, et la technique de l'émail sur fil ou filigrane, qui remonte à l'Antiquité, paraît s'être poursuivie dans le monde méditerranéen jusqu'aux VIe-VIIe siècles (Buckton, 1988; Haseloff, 1990, nos 3, 7 à 11). Cependant, certains éléments, notamment les couleurs des émaux, singularisent au sein de cette petite série les médaillons de Baltimore et de Paris et restent déconcertants. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
DIEHL, 1901, p. 51, pl. 20; DELBRUECK, 1913, p. 330, 333-334, fig. 10; ROSENBERG, 1922, p. 12; PEIRCE et TYLER, 1926, pl. 15; PEIRCE et TYLER, 1932, p. 76 et pl. 116 a; DELBRUECK, 1933, p. 31, fig. 13; VERDIER, 1960, p. 122; DELVOYE, 1965, p. 183; WESSEL, 1969, no 2; LIPINSKI, 1975, p. 427-428; BUCKTON, 1988, p. 237, fig. 4; HASELOFF, 1990, no 1, p. 16.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, no 480.

78

Pendentif de collier

VIe-VIIe siècle
Or
H. : 3,7 cm; l. : 2,5

PROVENANCE
Syrie; coll. H. Seyrig; acq. en 1973
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. 1973-I-478.

Pendentif en forme de goutte avec un anneau circulaire de suspension. Une bordure perlée entoure le motif principal découpé en forme d'oiseau de face la tête tournée vers la gauche. On distingue nettement l'œil rond et le gros bec crochu. Les ailes déployées vers le haut du bijou encadrent la tête de l'oiseau qui porte au cou un bijou circulaire.

Ce petit objet isolé dont la forme pourrait s'adapter à un pendant d'oreille semble aussi s'apparenter à des pendeloques de collier. Un bijou du trésor de Mersine en Asie Mineure et conservé au musée de l'Ermitage (Banck, 1986, no 99) est ainsi formé d'une chaîne à laquelle sont suspendus en plus d'une petite croix deux pendentifs circulaires et un troisième en forme de feuille (?). Ces derniers éléments sont moulés et ajourés comme l'objet du Cabinet des Médailles. Le trésor de Mersine est attribué à la fin du VIe siècle.

Les collections de Dumbarton Oaks fournissent un autre exemple de pendant isolé de forme analogue à celui-ci avec un décor de feuillage découpé que l'on date du VIe ou du VIIe siècle (Ross, 1965, no 33). La fonction précise de ce type de breloques attachées à une chaîne ou à un élément de suspension reste donc difficile à déterminer. Enfin, le type de l'oiseau se retrouve sur une boucle d'oreille en croissant du musée Benaki (Segall, 1938, no 242). Les ailes se déploient en largeur en raison de la forme même du bijou. C. Me.

79

Pendentif reliquaire

VIe-VIIe siècle
Or, nielle
H. totale : 2,4 cm; H. du médaillon : 1,3
Monogramme cruciforme

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 104.

Le minuscule petit bijou, bordé d'un fin cordon perlé, est suspendu à une bélière elle-même ornée de trois cordons perlés parallèles. La bélière paraît un peu disproportionnée par rapport au pendentif. Mais ce dernier était sans doute destiné à être suspendu avec d'autres à une chaîne relativement épaisse ou composée de cylindres. D'un côté figurent les lettres gravées et niellées d'un monogramme cruciforme dont le déchiffrement reste aléatoire. Il semble toutefois qu'il y ait trop de lettres pour un seul nom de possesseur et qu'on y retrouve au moins les lettres des deux mots θεοτόκε βοήθει (Mère de Dieu, viens en aide...), formule propitiatoire fréquente. Le revers, également bordé d'un rang de grènetis, s'amortit vers le centre en une gouttière relativement large : une pierre ou un cristal devait à l'origine y être assujetti et boucher l'ouverture du petit réceptacle. Si l'on admet l'interprétation religieuse du monogramme, il pourrait alors s'agir d'un petit reliquaire. Le type du monogramme cruciforme (cf. no 44) incline à une datation dans la seconde moitié du VIe siècle ou au début du VIIe siècle. J. D.

80

81

80

Paire de pendants d'oreilles

VIe siècle
Or; feuille d'or moulée et ajourée avec reprises en gravure
H. : 3,3 et 3,4 cm; l. : 2,5

PROVENANCE
Syrie; anc. coll. de Clercq; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2282 (ancien no AC 922).

Pendants d'oreilles à crochets avec un corps semi-circulaire ou en croissant bordé d'un fil perlé. Le décor ajouré dessine deux paons de profil affrontés de part et d'autre d'une grande palmette centrale.

On distingue diverses variantes de ce type de bijou souvent en fonction de la bordure externe parfois garnie de globules ou du décor plus ou moins largement découpé. Les paons peuvent encadrer un vase (Ross, 1965, nos 87 et 90) ou un monogramme (Segall, 1938, no 244) ou encore une croix disposée dans un cercle (no 81 et Coche de La Ferté et Hadzidakis, 1957, no 32 *bis*). Les lieux de trouvailles et sans doute de fabrications semblent largement dispersés dans tout le bassin oriental de la Méditerranée. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
DE RIDDER, VII, 1, 1911, nos 781-782.

81

Paire de pendants d'oreilles

VIe-VIIe siècle
Or
H. : 5,2 et 5,3 cm; l. : 3,5

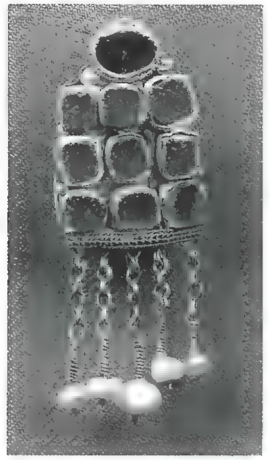
PROVENANCE
Acq. à Lyon en 1862
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. no X 422.

La paire, luxueuse, est formée de deux boucles en forme de croissant à décor ajouré bordé de sept grosses perles d'or creuses. Au centre, une croix à branches égales, inscrite dans un cercle rehaussé d'un décor de petits points, est cantonnée de deux oiseaux symétriques, des paons semble-t-il, faisant la roue sur fond de décor végétal. Chaque boucle, y compris le fil qui forme l'anneau de suspension, a été fondue dans un moule puis évidée à l'emporte-pièce et reprise en ciselure, tandis que les perles et l'anneau du fermoir, exécutés à part, ont été rapportés et soudés.

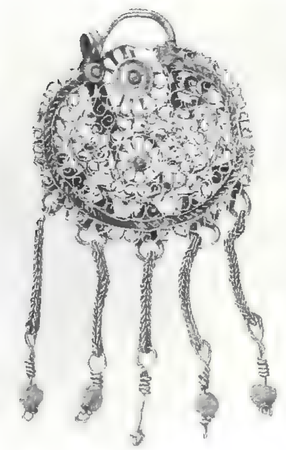
Ces boucles appartiennent à un type très courant bien représenté dans la plupart des grandes collections, à Londres (Dalton, 1901, no 276), Berlin (Volbach, 1930-II, pl. 5, no 4326), Vienne (Noll, 1974, no 30), Saint-Pétersbourg (Banck, 1977, no 161 B), Athènes (Coche de La Ferté et Hadzidakis, 1957, no 32 *bis*; exp. *Gold of Greece,* 1990-1991, fig. 28), aux États-Unis (Ross, 1954, no 87; exp. *Age of Spirituality,* 1977, no 290), en Italie (Orsi, 1942, pl. XI, fig. 4) et, au Louvre même, par une paire acquise avec la collection Boisgelin (Bj 2281; De Ridder, VII, 1, 1911, nos 774-775).

L'origine byzantine de ces boucles est attestée par le très grand nombre d'exemplaires retrouvés sur l'étendue même de l'Empire, sans qu'on puisse distinguer entre productions constantinopolitaine et provinciale. Les boucles de Saint-Pétersbourg, qui furent découvertes avec le trésor de Mersine en Cilicie, attribué à la fin du VIe ou au début du VIIe siècle (Grabar, 1951, pl. 22, nos 1-2), confirment la datation généralement proposée. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
GIRAUD, 1887, no 94; *id.,* 1897, no 154.



82



83

84

82

Élément de pendant d'oreille

VIe siècle ?
Or, pâte de verre et perles
H. : 5,5 cm

PROVENANCE
Inconnue ; don Roudillon, 1956
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2265 (ancien n° AC 138).

Cet élément de bijou est composé d'une plaque d'or rectangulaire sur laquelle sont fixés six cabochons de pâte de verre verte disposés trois par trois en rangées superposées. A la partie supérieure se trouve un cabochon ovale rempli de pâte de verre rouge, flanqué de deux globules d'or. Un motif de tresse borde la plaque à la partie inférieure à laquelle sont suspendues cinq pendeloques-chaînettes terminées par des perles. Ce bijou est incomplet ; il manque en effet le crochet de suspension correspondant peut-être à un type peu répandu (ou du moins peu conservé) de pendants d'oreilles byzantins du VIe siècle dont le musée archéologique d'Istanbul renferme quelques exemples. Il n'est pas exclu d'ailleurs que le bijou du Louvre soit en fait une imitation locale d'un type constantinopolitain. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1961, n° VII.

83

Pendant d'oreille

VIIe siècle
Or et pâte de verre ; décor de filigrane ajouré
H. : 6 cm ; les chaînettes-pendeloques ont perdu leurs perles d'origine.

PROVENANCE
Syrie ; anc. coll. de Clercq ; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2272.

De forme semi-circulaire, ce pendant d'oreille présente un décor ajouré constitué de sorte de rameaux feuillus disposés symétriquement par rapport à une ligne axiale. Sous le crochet de suspension un motif circulaire à décor semblable porte en son centre une pâte de verre rouge. Cinq chaînettes sont suspendues à la partie inférieure du corps du bijou. Des perles aujourd'hui disparues devaient garnir l'extrémité de ces pendeloques.

Ce bijou est à classer dans la catégorie des pendants d'oreilles « à corps semi-circulaire » ou « en croissant » abondamment représentés au début de l'époque byzantine et connus également à l'époque islamique. Les exemplaires à décor de filigrane sont sans doute un peu plus tardifs que les bijoux à décor moulé et ajouré (cf. nos 80-81). Le musée Benaki d'Athènes possède un pendant d'oreille pratiquement semblable à celui du Louvre, sans cabochon toutefois (Segall, 1958, n° 284) ; il est dit préislamique (?). C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
DE RIDDER, VII, 1, 1911, n° 767 ;
COCHE DE LA FERTÉ, 1961, n° XIV.

84

Bague à chaton cruciforme

IVe-Ve siècle
Or et grenats
Chaton : 2,5 cm × 2,5 cm

PROVENANCE
Tortose (Syrie) ; anc. coll. de Clercq ;
don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2275.

Cette bague présente un anneau plat moulé en forme d'une succession de petits losanges et un large chaton. Les cinq grenats placés dans les montures indépendantes, reliées entre elles par des granules d'or, dessinent un motif cruciforme. L'accent mis ainsi sur la couleur correspond bien au goût pour la polychromie caractéristique de la bijouterie que l'on trouve dans le bassin oriental de la Méditerranée dès l'époque romaine tardive. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
DE RIDDER, VII, 1, 1911, n° 213 ;
COCHE DE LA FERTÉ, 1961, n° VI.

85

86

85

Bague

Fin VIe-VIIe siècle
Or, nielle ; inclusions dans le métal
D. max. : 2,4 cm ; chaton : H. : 1,6 ; l. : 1,5
La bague porte un poinçon d'importation : 1864 ET.

PROVENANCE
Inconnue ; anc. coll. Reubell ; legs Reubell, 1933
Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 30.097.

L'anneau d'or cylindrique, épais, est soudé au chaton en forme de quadrilobe où est représentée, au centre, la Vierge, nimbée, vue de face, qui tient l'Enfant sur ses genoux ; de chaque côté, malgré l'usure qui affecte l'ensemble, on reconnaît deux anges ailés et nimbés qui s'inclinent vers l'Enfant. Les nielles ont disparu très largement ; on peut voir les petits traits gravés qui aidaient à leur adhérence dans les cavités.

L'image de la Vierge à l'Enfant trônante adorée par deux anges appartient au type iconographique de la *Théotokos* (« Mère de Dieu »), tel qu'il se développa très largement dans l'art chrétien à la suite du Concile d'Éphèse (431). Ce thème, qui devait connaître une fortune ultérieure considérable, tant dans l'iconographie byzantine qu'occidentale, dérive sans doute lui-même des représentations de l'Adoration des Mages : un médaillon d'or, conservé à Washington, juxtapose encore la Vierge en majesté entourée d'anges avec, en dessous, la Nativité, l'Annonce aux Bergers et l'Adoration des Mages (exp. *Age of Spirituality,* 1977, n° 287), tandis qu'une ampoule de Monza (Grabar, 1958, n° 4) l'isole déjà en une seule composition.

La bague appartient à un type de bijoux niellés qu'on date généralement à la suite de Hadzidakis (1944) de la fin du VIe ou du VIIe siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
WARD, CHERRY, GERE, CARTLIGE, 1981, n° 106.

86

Bague de mariage

VIIe siècle
Or, nielle
D. max. : 2 cm ; H. max. du chaton : 1,5

INSCRIPTION
Sur le chaton : OMONOIA (« concorde ») ; sur l'anneau : ЄΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ЄΜΙΝ ΔΙΔΩΜ [...] (« je vous donne ma paix »).

PROVENANCE
Aurait été trouvée à Djebaïl (Syrie) ; anc. coll. de Clercq ; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 924.

Cette bague appartient à un type bien connu, très tôt christianisé, dont l'origine remonte à l'Antiquité. Sur le chaton plat, de forme ovale, le Christ, au centre, reconnaissable à son nimbe cruciforme, étend ses bras protecteurs sur les épaules d'un couple, également nimbé. La scène est encadrée par les lettres du mot OMONOIA, terme qui appelle à la concorde entre les époux. Légendes et figures ont été gravées dans l'or puis niellées. L'anneau, formé d'un simple ruban d'or soudé au chaton, porte une inscription également niellée, tirée de l'Évangile de Jean (XIV, 27), qui complète le souhait de concorde en l'associant à la parole du Christ.

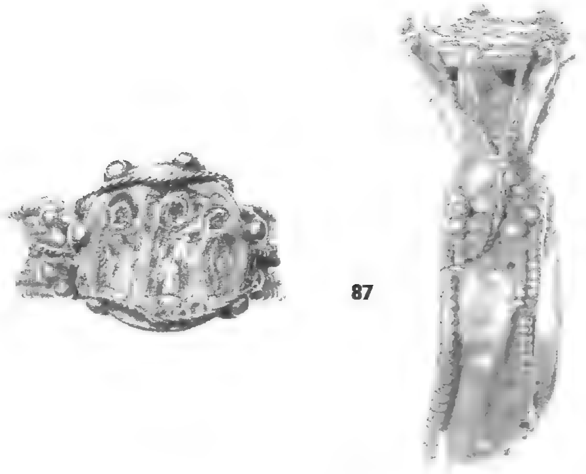
Des représentations comparables, accompagnées ou non du mot OMONOIA, se retrouvent sur un groupe de bagues, à caractère nuptial, d'or gravé ou niellé, ainsi que sur des ceintures de mariage (cf. n° 89). On trouve aussi parfois sur quelques bagues des versions simplifiées où seul le buste du Christ est figuré entre les époux (Ross, 1965, nos 67, 68),

ou même uniquement la croix (*ibid.*, nos 50-52).

Deux douzaines de bagues de mariage dont un tiers à décor niellé ont été répertoriées (Hadzidakis, 1944, p. 201-204, et Vikan, 1990, p. 157, n. 97). Il faudrait leur ajouter celles du Louvre et de la Bibliothèque nationale (nº 87). Les trois plus belles d'entre elles comprennent des scènes évangéliques sur l'anneau comme celle de Dumbarton Oaks à Washington (Ross, 1965, nº 69), celle du musée archéologique de Palerme (Farioli Campanati, 1982, nº 222) et celle du British Museum (Dalton, 1901, nº 129). La datation proposée par Hadzidakis, le VIIe siècle, sur la base d'une bague d'or gravée, conservée à Athènes et datée vers 640, reste généralement admise et paraît être confirmée par la bague de Palerme, retrouvée à Syracuse avec une monnaie de Constant II (661-668). En revanche, l'origine de ces bagues reste contestée. Certaines, comme celle du Louvre, retrouvées en Syrie, seraient de fabrication locale (Coche de La Ferté, 1961). On a aussi rapproché la bague de Washington des scènes niellées du revers du reliquaire de la Vraie Croix Fieschi Morgan du Metropolitan Museum, lui-même de date et d'attribution controversées (exp. *Age of Spirituality*, 1977, nº 574; Kitzinger, 1988, p. 66). Cependant quatre chatons de bague niellés, conservés à Washington, sont réputés avoir été découverts à Istanbul (Ross, 1965, nos 81-84) et la bague de Palerme, retrouvée à Syracuse où séjourna et mourut l'empereur Constant II, peut raisonnablement avoir appartenu sinon à l'empereur lui-même, du moins à quelque membre de sa suite. Ces éléments ont permis de proposer aussi Constantinople comme lieu d'origine possible d'un certain nombre de ces bagues, hypothèse que le repli presque total de l'Empire sur sa capitale face à la conquête arabe pourrait renforcer.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
De Ridder, II, 1911, nº 3511; Coche de La Ferté, 1961, nº VI; Durand, 1989, nº 40.



87

87

Bague de mariage

Constantinople (?), VIIe siècle
Or, nielle
H. max. : 3,1 cm; D. max. de l'anneau : 2,1; D. max. du chaton : 1,15

INSCRIPTION
ΟΜΟ[νοια] « concorde »

PROVENANCE
Inconnue; entrée au Cabinet des Médailles avant 1887
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, nº 543.

La bague est faite d'un anneau plat, assez large, bordé de chaque côté de deux cordons de grènetis et surmonté d'un chaton élevé en forme de cupule évasée. Des granulations d'or sont fixées à la base du chaton sur deux petites plaques d'or d'où s'échappe un fil d'or torsadé. Le chaton lui-même est formé de sept feuilles stylisées, séparées par quatre minuscules bandeaux perlés qui se prolongent par des griffes rabattues sur une mince plaque d'or à décor niellé où sont figurés trois personnages debout, nimbés; la légende ΟΜΟ[νοια] permet d'y reconnaître une bague de mariage où le Christ bénit les époux (cf. nº 86). La disposition des fils torsadés au-dessus du chaton est assez inhabituelle; ils sont inutiles au maintien de la petite plaque niellée et nuisent à sa lisibilité. On peut penser que ce fil à l'origine courrait tout autour de l'anneau; retrouvé détaché de son support, sauf à son point de départ sous les granulations, il a été tant bien que mal placé comme il l'est aujourd'hui.

La plaque niellée du chaton peut être comparée à quatre autres conservées à Washington (Ross, 1965, nos 81-84), réputées provenir d'Istanbul et qui, elles aussi, pouvaient garnir des chatons de bagues.

Pour la bague elle-même, on connaît au moins une dizaine d'exemplaires comparables : une à Amsterdam (inv. R.B.K. 1955:93); deux à Saint-Pétersbourg (Bank, 1962, fig. 83; 1977, nº 161 B), trouvées avec le trésor de Mersine en Cilicie; deux au Victoria and Albert Museum de Londres (Bury, 1984, nº 24 A et D); une au British Museum, provenant de Samos (Dalton, 1912, nº 176); deux autres appartenant au trésor de Mytilène (exp. *Art byzantin,* 1964, nº 397); deux à Washington (Ross, 1965, nº 6 E et nº 72); une à Berlin (Volbach, 1917, p. 235, fig. 77); une à Naples, trouvée à Senise (Breglia, 1941, nº 999).

Les éléments du trésor de Mersine, datés de la fin du VIe ou du début du VIIe siècle (Grabar, 1951, p. 28, 33, 10), et ceux du trésor de Mytilène, datés du VIIe siècle, confirment la date généralement proposée. Cinq de ces bagues ont été trouvées sur le territoire de l'Empire byzantin (Mersine, Samos, Mytilène) et une de celles de Washington passe pour provenir d'Istanbul. Ces éléments plaident pour une origine byzantine du type que le très bel exemplaire du Cabinet des Médailles, avec la petite plaque niellée de son chaton, inciterait à situer à Constantinople même.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Fontenay, 1887, p. 49; Sambon, 1906, p. 332.

88

88

Bague de Giora

VIIe-VIIIe siècle
Or
H. 2,4 cm; l. : 2,1; ép. du chaton : 0,3

INSCRIPTION
Gravée : + ΘЄΟΤΟΚЄ R[o]ΗΘΙ ΤΙΝ ΔȣΛΙΝ ΓΙΟΡΑϹ (« Mère de Dieu, viens en aide à ta servante Giora »).

PROVENANCE
Trébizonde; anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 131.

Bague à chaton circulaire et anneau plat, octogonal avec inscription gravée. Sur le chaton, l'Annonciation est gravée en intaille : la Vierge, debout devant l'ange, file la laine qui sort de la corbeille (cf. nº 40).

G. Schlumberger avait acquis cette bague à Trébizonde et considérait qu'elle avait appartenu à une femme d'origine arménienne ou géorgienne. S'il est vrai que ce nom n'est point grec, son origine reste obscure. La datation de la pièce est tout aussi délicate. La scène du chaton est traitée d'une manière qui se rattache à l'époque paléochrétienne, alors que l'épigraphie de l'inscription, de qualité médiocre, ne suggère pas en elle-même une date. L'invocation suivie d'un accusatif au lieu du datif attendu se rencontre sur les sceaux jusqu'au VIIIe siècle. Il est donc possible que la datation proposée par G. Schlumberger (IXe siècle) soit trop basse.

J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
Schlumberger, 1893, p. 190; *id.*, 1895, p. 168; Schlumberger et Blanchet, 1914, nº 613; Hadzidakis, 1944, p. 199, nº 50.

89

Ceinture de mariage

Fin du VIe siècle
Or
L. : 74 cm; D. des grands médaillons : 4,5; D. petits médaillons : 2,3

INSCRIPTION
ΥΓΙЄΝΟΥϹΑ ΦΩΡΙ
(« Porte la en bonne santé »)
ΘЄΟΥ ΧΑΡΙϹ
(« la grâce de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. de Clercq; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2270.

Deux grands médaillons et vingt petits constituent cette ceinture souple. Chacun des disques décoré en relief au repoussé est bordé d'un bandeau lisse et d'un fil perlé. Des anneaux relient entre eux les petits médaillons. Les disques principaux sont maintenus par un système de clavettes. Le fermoir, situé entre les deux grands disques, a disparu.

Les petits médaillons présentent alternativement le buste de face d'un personnage du cortège dionysiaque, couronné de pampres et tenant le thyrse, et une tête de profil coiffée de la couronne tourelée, allégorie classique d'une cité, *Tychè* ou Fortune d'une ville (cf. nos 100, 108).

Les deux grands médaillons portent la même scène de célébration d'un mariage. Le Christ debout de face, barbu, aux cheveux longs et portant un nimbe marqué d'une croix, joint les mains droites des deux époux placés à ses côtés. Deux petites croix surmontent les têtes de ces personnages. Le thème de la *dextrarum junctio* vient de la tradition romaine où elle représente le mariage païen. Une divinité comme Junon *pronuba* peut parfois participer à la scène sur certains sarcophages. A partir du Ve siècle un personnage intermédiaire qui unit les deux époux apparaît régulièrement. Sur des images monétaires ce peut être l'empereur, comme Théodose II présidant à la *dextrarum junctio* d'Eudoxie et Valentinien III célébrée en 437. Sur la cein-

89

88 détail

Fig. 1
Ceinture de mariage du trésor de Chypre, détail ;
New York, Metropolitan Museum

90

ture du Louvre, c'est le Christ lui-même qui préside au mariage. Nous le retrouvons également sur une ceinture tout à fait semblable dans les collections de Dumbarton Oaks à Washington et qui aurait été découverte à Antioche (Ross, 1965, n° 38). En raison donc de cette iconographie, on peut considérer ces deux ceintures comme des cadeaux de mariage au même titre que certaines bagues (cf. n^{os} 86-87). Cette image du mariage chrétien a fait l'objet, ces dernières années, de nombreuses études (Kantorowicz, 1960, et Walter, 1979).

A côté de ces ceintures plus précisément liées à la cérémonie du mariage, on connaît dans le monde byzantin quelques autres exemples de ceintures comparables, toujours en or. La plus célèbre est sans doute l'exemplaire du trésor de Chypre (fig. 1) conservé au Metropolitan Museum de New York (Grierson, 1955, p. 55-70). Elle est constituée de douze monnaies (de Théodose II, Justin I^{er} et Justinien, Justin II et Tibère II) et de quatre grands médaillons de Maurice Tibère (582-602). La Freer Gallery de Washington conserve un fragment de ceinture monétaire de type semblable (Dennison, 1918, p. 140).

Sans lien avec l'iconographie monétaire et impériale, une ceinture du musée de Mayence, composée de médaillons à décor floral ou géométrique ajouré, indique que la mode des ceintures métalliques devait être répandue aux VI^e et VII^e siècles, dans la partie orientale de l'Empire plus particulièrement (Schulze-Dörrlmann, 1988, p. 780-782, fig. 58). C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
GARRUCCI, VI, 1, p. 122 ; DE RIDDER, VII, 1, 1911, n° 1212, p. 208 ; GRIERSON, 1955, p. 59 ; ROSS, 1957, p. 258 ; KANTOROWICZ, 1960, p. 1 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1958, n° 47 ; WALTER, 1979, p. 280 ; METZGER, 1989, n° 5.

90

Médaillon
Empereur triomphant

VI^e-VII^e siècle
Or, décor au repoussé
L. : 6 cm ; D. du médaillon : 5,4 ;
L. des pendeloques : 9,3 et 9,5

PROVENANCE
Kalaat-el-Markab (Syrie) ; anc. coll. de Clercq ; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2273.

Les restes d'attaches latérales du disque décoré rappelant celles des médaillons de la ceinture de mariage (n° 89) tendent à suggérer que nous avons ici encore un élément d'une ceinture de grand prix. La façon dont est serti le médaillon est d'ailleurs identique.

L'iconographie est nettement impériale et triomphale. Un personnage diadémé est debout sur un char attelé à six chevaux. Bras écartés, il soutient de sa main gauche un globe surmonté d'une victoire qui tend une couronne vers la tête impériale. Au-dessus du bras droit est figuré un chrisme. A l'exergue sont deux palmes et vraisemblablement un *modius,* prix offert au vainqueur de la course dans l'hippodrome. L'iconographie est clairement inspirée des types monétaires comme celui des grands médaillons constituant la ceinture du Metropolitan Museum déjà citée (cf. n° 89) où l'empereur Tibère II (578-582) apparaît victorieux sur un char à quatre chevaux. Ce même thème se retrouve sur un autre bijou, un bracelet cette fois, conservé à Dumbarton Oaks (Ross, 1965, n° 2) et qui viendrait peut-être de Constantinople.

Des pendeloques complètent le bijou du Louvre : deux chaînettes sont terminées par de petits pendentifs en forme de feuille ornée d'un chrisme. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
DE RIDDER, VII, 1, 1911, n° 1416 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1961, n° XIII.

91

Garniture de ceinture
à éléments multiples

1re moitié du VII^e siècle
Or moulé
a) Long ferret ; L. 6,3 cm ; l. : 2,5
b) Quatre petits ferrets ; L. : 3,4 cm ; l. 2,1
c) Applique en U à 3 œillets ; L. : 2,5 cm ; l. : 2,4
d) Quatre appliques en U à 2 œillets ; L. : 2,25 cm ; l. : 2,1
e) Trois appliques en double écu à 3 œillets ; L. : 3,9 cm ; l. : 1,8
f) Applique en double écu à 2 œillets ; L. : 3,6 cm ; l. : 1,8
g) Applique à terminaison en T renversé ; L. : 3,1 cm ; l. : 2,5
h) Ferret à décor curvilinéaire ; L. : 3,4 cm ; l. : 1,8

PROVENANCE
Vraisemblablement Castel Trosino (Italie) ; anc. coll. Castellani ; acq. en 1882
Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationale, inv. n° 27095 (a), /96 (b), /90 (c et d), /91 et 92 (e et f), /94 (g), /97 (h).

La garniture de ceinture, à décor géométrique ajouré, se compose d'une plaque-boucle, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York (Baxter, 1876, pl. III, 1 ; exp. *Age of Spirituality,* 1977, n° 303), d'un long ferret (extrémité de la ceinture), de quatre ferrets

91

plus courts (extrémités des lanières pendant de la ceinture ; un cinquième à New York), décorés sur leurs deux faces avec, au revers, un décor « en points et virgules », caractéristique des ceintures byzantines dont de nombreux exemples ont été découverts en Italie dans les tombes de chefs lombards de la première moitié du VIIe siècle. Le dernier ferret (h) peut avoir remplacé un élément perdu ou appartenir, en fait, à un autre ensemble.

Cette garniture appartient à un type de ceinturon masculin dit « à éléments multiples » dont la courroie principale est agrafée autour de la taille par une plaque-boucle assez courte dans laquelle est passé un long ferret fixé à l'autre extrémité de la courroie. De cette courroie pendent une série de lanières, elles-mêmes décorées d'appliques à leur jonction avec la courroie principale et de petits ferrets à leurs extrémités. Il est actuellement délicat de préciser l'origine de cette mode de ceinturon commune aux nomades turco-mongols de l'Altaï, aux cavaliers sassanides et aux Byzantins. Ces ceintures furent également adoptées par les Avars, les Slaves et les Finnois. Elles parvinrent, peu avant la fin du VIe siècle, chez les Lombards d'Italie puis furent imitées par les Alamans et les Bavarois d'Allemagne du Sud aux deuxième et troisième quarts du VIIe siècle (Werner, 1974). Les garnitures à éléments multiples sont d'ordinaire en bronze ou en fer damasquiné, parfois en argent. L'or semble avoir été réservé à quelques dignitaires ; ainsi, en Italie, seules huit autres tombes lombardes à mobilier exceptionnellement luxueux ont livré des ceintures à éléments multiples en or : Lucques (San-Giula), Vérone (Via Monte Suello in Valdonega, tombe 4), Nocera Umbra (tombes 1 et 119), Castel Trosino (tombes F, 90 et 119), Trezzo sull'Adda (tombe 1 à monnaie de Phocas) [Roffia, 1986, p. 17-19].

L'histoire des éléments de ceinturon du musée des Antiquités nationales, achetés à Alexandro Castellani comme provenant de « Chiusi », est difficile à reconstituer. Ces objets sont à joindre à un autre lot de pièces (Baxter, 1876) provenant elles aussi de « Chiusi » et acquises par le Metropolitan Museum. La provenance n'a sans doute été donnée par le vendeur qu'en raison de la célébrité des antiquités de Chiusi ; c'est en fait d'une découverte ancienne faite à Castel Trosino en 1872, site stratégique placé sur un éperon rocheux des Apennins, à l'est de Spolète, fouillé à partir de 1893, qu'il faut rapprocher ces objets. En effet, dans la publication de ces fouilles est mentionné, d'après un article de journal de 1872, le mobilier immédiatement dispersé d'une très riche tombe contenant, entre autres, les appliques de selle et de harnachement de « Chiusi » qui furent alors photographiées (Mengarelli, 1902, p. 150-152). Il est donc probable qu'à l'exception éventuelle de deux petites plaques-boucles réniformes du Ve siècle, vraisemblablement rajoutées par le vendeur, les objets de « Chiusi » du musée des Antiquités nationales et de New York appartiennent au même mobilier, malheureusement dissocié, de la tombe ouverte en 1872 à Castel Trosino (Hessen, 1975, p. 14-15).

Ce mobilier est comparable à celui des plus riches sépultures masculines lombardes connues. Le défunt possédait une épée dont la poignée était décorée de quatre appliques courbes filigranées en or, un poignard à pommeau, bouterolle et suspension de fourreau en or à décor curvilinéaire de monstres marins de type méditerranéen, une lance et, peut-être, d'après l'article de journal de 1872, un bouclier et un casque. C'était un cavalier : un mors damasquiné d'argent, un des éperons, les ornements en or des brides de harnachement et de la selle ont été retrouvés dans la tombe. Deux appliques en forme de lions couchés affrontés encadrant une plaque ajourée décorée de deux colombes symétriques et de deux paons autour de la croix avaient orné une selle de bois. Sa ceinture à éléments multiples en or, associée à une seconde ceinture (d'épée ?) également en or, la présence d'une bague d'or à intaille servant peut-être d'anneau sigillaire désignent ce personnage comme un noble de haut rang. Cinq petites croix en tôle d'or cousues sur un linge recouvraient le visage du défunt.

La ceinture par sa forme comme par son décor est « byzantine » et comparable à d'autres découvertes faites dans l'Empire byzantin : appliques de Mersine (Cilicie, dépôt enfoui vers 630), à décor géométrique ajouré (Werner, 1974, p. 123, pl. VII 7 et 8) par exemple. L'Italie reconquise par Justinien appartient à l'Empire jusqu'à l'arrivée des Lombards en 568. La conquête lombarde demeure très partielle et de vastes zones, notamment en Italie centrale et méridionale, sont aux mains des Byzantins. Comme dans le restant de l'Empire, la population autochtone ne dépose qu'exceptionnellement du mobilier dans les tombes. Les Lombards adoptent au moins partiellement les costumes et usages des généraux et dignitaires byzantins. Il est pratiquement impossible de distinguer les véritables productions des fabriques byzantines, ceintures importées ou non, des imitations fabriquées par les artisans locaux pour la noblesse lombarde. F. V.

BIBLIOGRAPHIE
UNDSET, 1891, p. 14-38 ; WERNER, 1974, p. 121, pl. VI ; *Archéologie comparée*, 1982, p. 277-278 ; VALLET, 1992, à paraître.

92

Ferret de ceinture

VIIe siècle
Or moulé en deux plaques soudées
L. : 5,3 cm ; l. : 2,3 ; ép. max. : 4

INSCRIPTION
Monogramme : (Ιωάννου [?] : (« [appartenant] à Jean »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 101.

92

Le ferret constituait l'une des pièces d'une luxueuse ceinture masculine dite « à éléments multiples » (cf. nº 91). Le décor, ajouré, se compose de feuillages stylisés symétriques qui rappellent, avec davantage de stylisation, ceux qui s'étaient épanouis dans la sculpture constantinopolitaine dès le début du VIe siècle (cf. Harrison, 1989, p. 81, 92, 98, 99). Au centre figure une rosace perlée à huit pétales où s'inscrit un monogramme en relief, vraisemblablement celui du propriétaire de la ceinture. Le Cabinet des Médailles possède d'ailleurs un ardillon de plaque-boucle en or niellé, du VIIe siècle, où figure un monogramme de forme un peu différente mais de lecture semblable, accompagné d'un second avec la formule **Θεοτόκε βοήθει** (« Mère de Dieu viens en aide ») [Schl. 103 ; fig. 1], et l'on connaît un assez grand nombre d'autres ferrets de ceinture ou ardillons de boucle à monogrammes. Le mordant du ferret est orné de demi-cercles et de petits « points et virgules » qu'on retrouve notamment sur des ceintures byzantines à éléments multiples du VIIe siècle (cf. Ross, 1965, nos 2, 4, 42), comme celle de Mersine (Grabar, 1951, pl. 3, nos 16, 17). Mais la mode de ces ceintures connut un même développement dans les milieux aristocratiques byzantins et barbares, y compris chez les Avars (Alföldi, 1948-III, pl. III). Le monogramme grec permet toutefois de proposer plutôt une attribution à l'Orient grec ou, à la rigueur, à l'Italie byzantine. J. D.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 387.

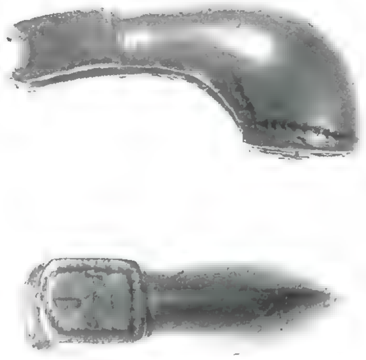


Fig. 1
Ardillon de plaque boucle ;
Paris, Bibl. nat., Cabinet des Médailles

93

Cure-dent

Méditerranée orientale
Or ; inscription niellée
L. : 12,2 cm ; poids : 15,69 g

INSCRIPTION
Transcription de l'inscription : **ὑγιένουσα χρῶ, κύρα, καλῶν κερῶν ἀπολαύσῃς** (« utilise-le en bonne santé, madame ; profite de bons moments »).

PROVENANCE
Achat, 1879 (inv. MNB 1779)
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 2051

L'objet se présente comme une tige circulaire pointue, qui s'épaissit vers l'une de ses extrémités et devient hexagonale, avant de s'achever par une petite cupule. L'inscription est répartie sur chacune des six facettes.

Le vœu initial de santé est parfois lié à l'utilisation de divers objets ; il se lit sur des vases ou même des portes de maison (Jalabert et Mouterde, 1939, p. 212, nº 370) ; le plus souvent ce vœu est inscrit, comme ici, sur des bijoux féminins (cf. nº 75, et Lepage, 1971, p. 321) où il alterne avec la formule synonyme **ὑγιένουσα φόρει** (« porte-le en bonne santé ! » ; cf. nº 89).

Le texte niellé confirme qu'il s'agit d'un objet de toilette, dont l'usage reste incertain. E. Miller l'avait comparé dès 1879 à des épingles à cheveux, elles aussi inscrites. Mais on doit plutôt le rapprocher d'un groupe d'objets interprétés tantôt comme des cuillers à cosmétique, tantôt comme des cure-oreilles combinés à des cure-dents, très nombreux dans le monde romain, et plus tard encore : les fouilles de Corinthe (Davidson, 1952, nos 1319-1324, pl. XII) ou celles de Sardes (Waldbaum, 1983, p. 105, nos 619-638) en ont livré plusieurs exemplaires en cuivre et en bronze, difficiles à dater. On observera cependant que la forme de la cupule de la pièce du Louvre et sa position par rapport à la tige ne sont pas identiques à ce qu'on trouve sur ces objets.

On retrouve une inscription comparable sur la tige plate d'un exemplaire du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale (Fr. VI, 495 ; fig. 1) dont la cupule est percée. D. F et F. B.

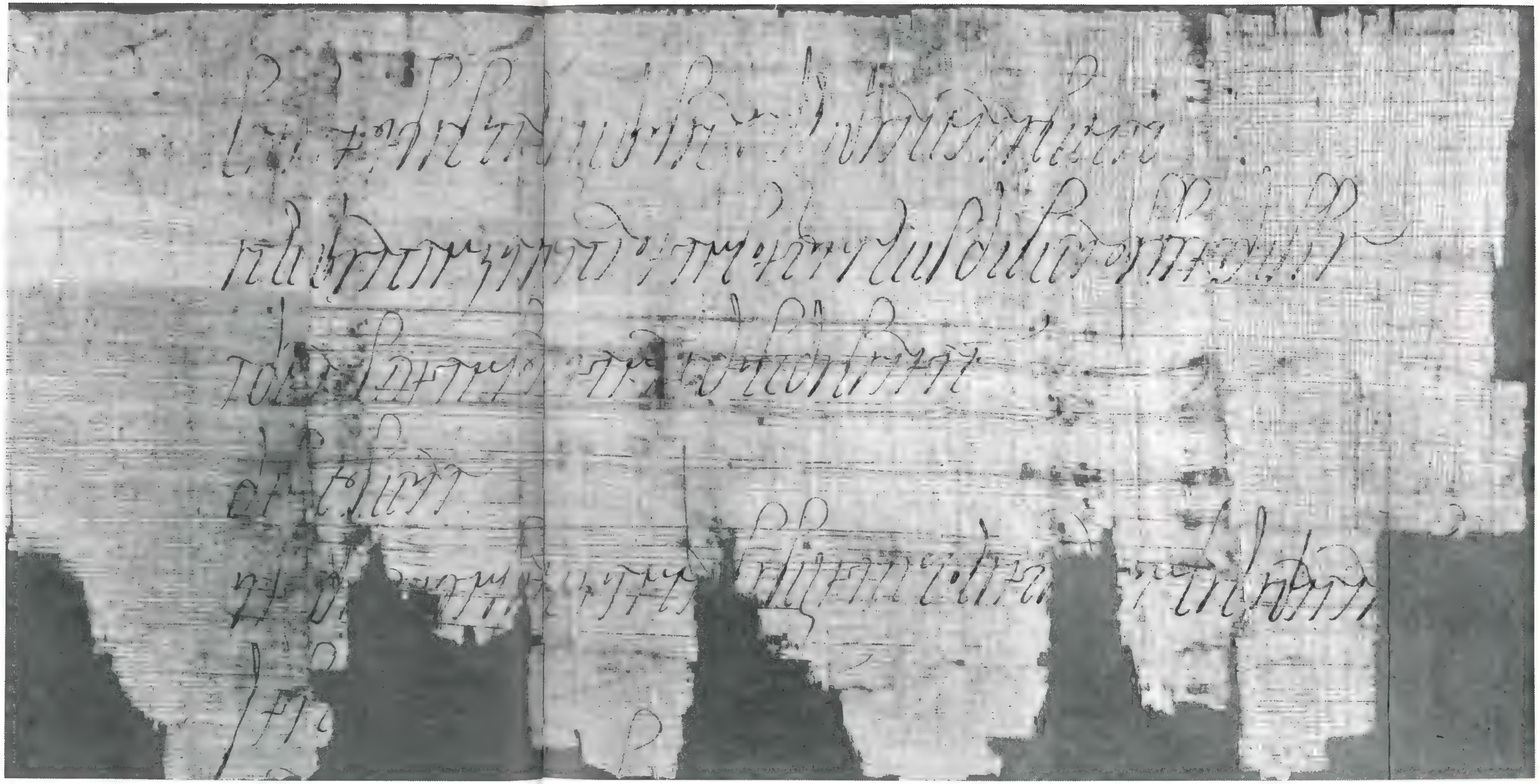
BIBLIOGRAPHIE
LENORMANT, 1879, p. 120 ; MILLER, 1879, p. 39-45 ; SCHLUMBERGER, 1890, p. 417.

Fig. 1
Cure-dent ; Paris, Bibl. nat., Cabinet des Médailles

Manuscrits

L'apparition, au début de notre ère, du codex, le livre sous sa forme moderne, qui triomphe du *volumen* ou rouleau dès le IVe siècle, métamorphose l'art de la peinture des manuscrits. L'illustration, auparavant diaphane pour ne pas s'écailler lors des enroulements et déroulements successifs, peut être remplacée par de véritables peintures sur feuilles plates, plus riches de matière, agrandies, au besoin, au format de la page entière et qui peuvent désormais rivaliser avec la fresque ou la peinture sur bois (Weitzmann, 1970; Weitzmann, 1977, p. 9-11). La substitution progressive du parchemin, plus épais et plus résistant, au papyrus, accompagne ce phénomène. Le rouleau ne disparaîtra jamais totalement (no 347), mais le papyrus ne subsistera guère, au-delà du Ve siècle, que comme support des documents diplomatiques (nos 94 et 125).

Notre connaissance de la peinture des manuscrits antérieurs à l'Iconoclasme ne repose que sur une poignée de manuscrits, grecs et latins ensemble, que complètent mal de trop rares fragments ou copies d'originaux disparus (no 96). Un seul codex grec illustré peut être sûrement attribué à Constantinople, le célèbre traité de pharmacopée de Dioscoride, conservé à Vienne, en Autriche, exécuté pour la princesse Anicia Juliana, au tout début du VIe siècle. Trois manuscrits grecs, écrits sur parchemin pourpre, datés du VIe siècle, la Genèse de Vienne, les Évangiles de Rossano et les fragments de ceux de Sinope (no 97) peuvent aussi être attribués à l'Empire d'Orient, de même que les débris de la Genèse de Cotton à Londres (cf. no 96). Mais il ne faut pas oublier d'une manière plus générale que des manuscrits grecs de très grande qualité ont pu être encore produits en Occident au Ve siècle (no 95) et que, à l'inverse, le latin restait utilisé à Constantinople même (no 94). Toute généralisation est donc hasardeuse. Tout au plus constate-t-on que les traditions techniques et stylistiques hellénistiques constituent la dominante essentielle; elles n'excluent pas des tendances moins classiques, plus « médiévales » vers l'abstraction ou l'aplatissement solennel des formes dont les sources elles-mêmes remontaient à l'art du Bas-Empire romain, sans différence chronologique perceptible entre l'expression des unes et des autres (Grabar, 1958, p. 31-40). J. D.



94

94

Rescrit en latin de l'empereur Théodose II

Document original émis par la chancellerie impériale de Constantinople sous Théodose II (408-450), probablement vers 436-450.
Fragment d'un rouleau de papyrus dont d'autres vestiges se trouvent à Paris (Bibliothèque nationale) et Leyde (Rijksmuseum).
Le texte, écrit parallèlement aux fibres dans le sens de la longueur du rouleau, était divisé en colonnes de huit lignes chacune (la dernière est ici perdue).
H. conservée : 22,5 cm (la hauteur d'origine du rouleau était de 31 cm); l. : 44; une marge de 8,5 cm séparait cette colonne-ci de la précédente.

TEXTE

causa non secuta legibus ei redhiberi praecipiat
et libertam quae patronam contumeliis dicitur offendisse
ad pristinam fortunam reduci decernat
dispositura
vendi[t]ionem servi quam pr[e]ce signati violenter [e]um
[celebrare coegerunt (?)
infi[rmari]
..r[.....].[.]...

« ... les conditions n'étant pas remplies, que (ton Autorité) ordonne que restitution lui soit faite selon les lois. Quant à l'(esclave) affranchie qui, dit-on, a offensé sa patronne, que (ton Autorité) décrète qu'on la réduise à son ancien sort, et prenne des dispositions pour que soit annulée la vente de l'esclave que les personnes désignées dans la requête l'ont contraint (?) à effectuer de force... »

PROVENANCE

Rédigé à Constantinople et aussitôt expédié au duc de Thébaïde, en Haute-Égypte, le fragment du Louvre a probablement été découvert à Éléphantine, avant 1822, comme le fragment Bibl. nat., lat. 16915 [2], qui le complète à gauche; anc. coll. Salt, achetée en 1826 par J.-F. Champollion le Jeune.
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, N 2404.

Ce fragment de rescrit, qui n'est pas sans intérêt pour le juriste, est surtout d'une valeur insigne pour notre connaissance de la diplomatique des actes impériaux de l'Antiquité tardive et de l'écriture latine alors pratiquée par la chancellerie impériale. En effet, les fragments de rescrits découverts à Éléphantine constituent, jusqu'au IXe siècle (cf. n° 125), quasiment les seuls vestiges d'actes originaux produits à Constantinople par la chancellerie de l'Empire d'Orient (seuls les minces fragments de Vienne P. Lat. Vindob. 15 sont paléographiquement comparables : cf. Kresten, 1965). Ces actes se caractérisent de prime abord par l'emploi archaïsant d'une cursive latine de style ancien, partout ailleurs abandonnée au profit de la cursive récente et strictement réservée depuis le IVe siècle à la chancellerie impériale. Dès 367, en effet, la loi (*Code Théodosien,* IX, 19, 3) interdit l'imitation des actes impériaux, *litterae caelestes,* auxquels est réservé l'usage de caractères, ou *apices,* spéciaux (cf. Mallon, 1948). Le fragment du Louvre est un superbe exemple à la fois de cet alphabet fossilisé et de la mise en page très aérée propres aux documents impériaux, où les alinéas correspondent à autant d'unités rythmiques.

L'expédition en Haute-Égypte de ce rescrit de droit privé résulte d'une procédure caractéristique de l'Empire romain et protobyzantin. L'émission d'un tel acte supposait au préalable une requête (*preces*) du justiciable, qui normalement présentait en personne son libelle à l'empereur. Celui-ci pouvait, sous les différentes formes du *rescriptum,* répondre directement au pétitionnaire, mais ce dernier avait intérêt à obtenir aussi l'envoi d'un « rescrit indirect », c'est-à-dire que l'empereur adressât des instructions en sa faveur aux autorités de sa province d'origine. Tel est ici le cas et l'on sait par le fragment Bibl. nat. lat. 16915 [2], jointif de celui du Louvre, que l' « illustre Autorité » chargée de l'exécution du jugement avait nom Andreas. Il s'agit probablement du duc de Thébaïde de ce nom, attesté en 436-450. D. F.

BIBLIOGRAPHIE
(éditions fondamentales)
DE WAILLY, 1842; MOMMSEN, 1863;
Chartae latinae antiquiores, XVII, 1984, n° 657.

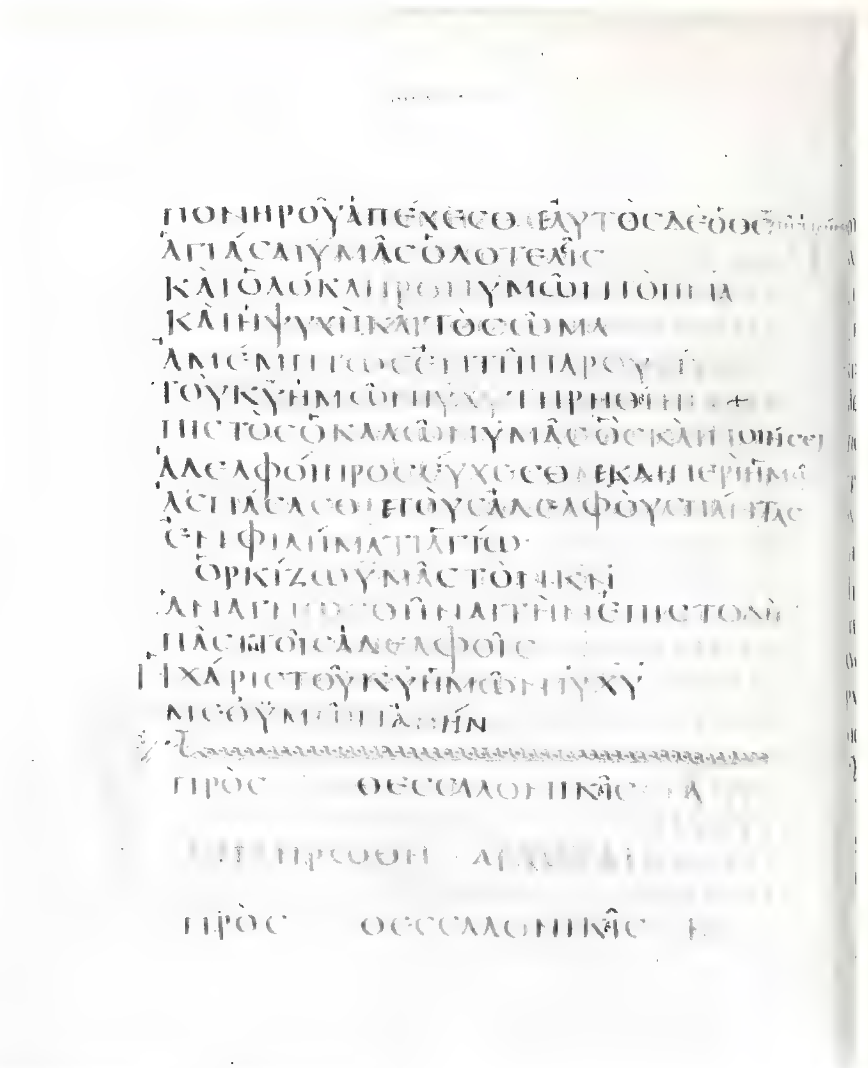
95

Saint Paul : Épîtres

Italie méridionale, 2e moitié du Ve siècle
Manuscrit sur parchemin, 533 ff. H. : 25 cm; l. : 21; écriture majuscule biblique; reliure : fin du XVIe siècle.

PROVENANCE

Couvent de Clermont (Oise); appartenait à la fin du XVIe siècle à Claude Dupuy;
donné à la Bibliothèque royale en 1652 par ses fils Pierre et Jacques Dupuy.
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 107.



95

Aucune illustration sur ce manuscrit bilingue des Épîtres de saint Paul : mais son ancienneté, la beauté de la double écriture majuscule — grec au verso, latin au recto — disposée en lignes très courtes intelligibles au premier coup d'œil (écriture dite stichométrique), malheureusement parfois presque effacée, et l'extraordinaire finesse du parchemin à la limite de la transparence (ce vélin si prisé à l'époque) n'en font-ils pas un objet d'art?

Copié dans la seconde moitié du Ve siècle, il est probablement d'origine occidentale, produit d'un scriptorium d'Italie du Sud où l'écriture grecque est aussi familière que l'écriture latine, et l'unité culturelle du monde antique encore préservée. Cela est d'autant plus vrai, dans la matérialité même du volume, que, à la suite d'une restauration survenue dans le courant du VIe siècle, l'on remplaça deux de ses feuillets manquants par deux feuillets palimpsestes, déjà utilisés dans un manuscrit plus ancien du IVe siècle, et qui contenaient des passages d'une tragédie ignorée d'Euripide, *Phaéton.*

Placé ainsi à la frontière de l'Antiquité classique et de la chrétienté, et aux confins de Byzance et de l'Occident, ce manuscrit devait avoir un destin peu commun. Il était conservé au XVIe siècle dans le couvent de Clermont près de Beauvais (d'où son nom de *Claromontanus*); Scaliger le prêta à Théodore de Bèze pour son édition de 1582 qui fit grand bruit, car le texte de ce témoin néo-testamentaire important présentait des variantes par rapport à la Vulgate de saint Jérôme. Entré plus tard à la Bibliothèque royale, il est en partie dépecé par un prêtre « apostat » du nom de Jean Aymon, qui en déroba trente-cinq feuillets : l'un revint par la Hollande, les trente-quatre autres, par l'Angleterre, en 1729. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 33, 216-218; DELISLE, I, 1868, p. 331; OMONT, 1892, pl. V; CAVALLO, 1967, p. 74-77; IRIGOIN, 1975, p. 432; CAVALLO, 1977, p. 106; IRIGOIN, 1981-II, p. 599.

96

Genèse, *dite* Genèse de Cotton

Fin du Ve siècle
Copie aquarellée, réalisée par Daniel Rabel vers 1621-1622
1 feuillet ; H. : 32 cm ; l. : 22

PROVENANCE
Papiers de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc ; acq. au XVIIIe siècle
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Fr. 9530, f. 32.

La Genèse de Cotton, du nom de son possesseur anglais du XVIIe siècle, était un des manuscrits bibliques les plus anciens et les plus richement illustrés parvenus à l'époque moderne : on ne peut en juger aujourd'hui que par les fragments calcinés de cent vingt-neuf feuillets, conservés au British Museum, et quelques rares copies de miniatures exécutées avant l'incendie de 1732 qui devait être fatal à la bibliothèque Cotton.

D'origine sans doute égyptienne, le manuscrit datait de cette période de transition de la fin du Ve siècle, où un nouveau souci de stylisation et d'abstraction se mêlait à la tradition illusionniste de la peinture gréco-romaine. Illustration élégante et abondante, dont les célèbres mosaïques du XIIIe siècle de Saint-Marc, à Venise, offrent, comme l'a montré J.-J. Tikkanen, une transposition étonnamment ressemblante jusque dans les détails, et qu'évoque la copie du XVIIe siècle exposée ici.

Elle est due à un peintre maniériste, Daniel Rabel, auquel l'érudit Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avait confié le soin de réaliser un fac-similé de la Bible, qu'il pensait faire graver par Jacques de Brie. Mais il ne reste que deux aquarelles de ce projet : la Création des plantes, ici exposée, et Dieu commandant à Abraham de quitter Harân.

Dans la Création des plantes, le Créateur apparaît sous la forme du Christ, jeune, imberbe, en toge blanche, l'iconographie suivant l'Évangile de Jean selon lequel le Christ-Logos, avec le Père depuis le commencement, est celui par qui tout a été créé. Les personnifications des figures du troisième jour rappellent les antiques divinités des Heures, et la précision du dessin des plantes suggère l'influence d'un herbier illustré de l'Antiquité tardive... Synthèse de la spiritualité juive, de l'exégèse chrétienne et de l'art romain. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
TIKKANEN, 1889 ; WEITZMANN et KESSLER, 1986 (avec bibl. et fac-sim.).

96

97

Évangile de Sinope

Fragments de l'Évangile selon saint Matthieu
Syrie ou Mésopotamie, VIe siècle
Manuscrit sur parchemin pourpré, 43 ff. ; H. : 30 cm ; l. : 25

PROVENANCE
Acheté en 1899 par un officier français, Jean de La Taille, à une vieille femme de la colonie grecque de Sinope, et vendu à la Bibliothèque nationale en 1900
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Supplément grec 1286.

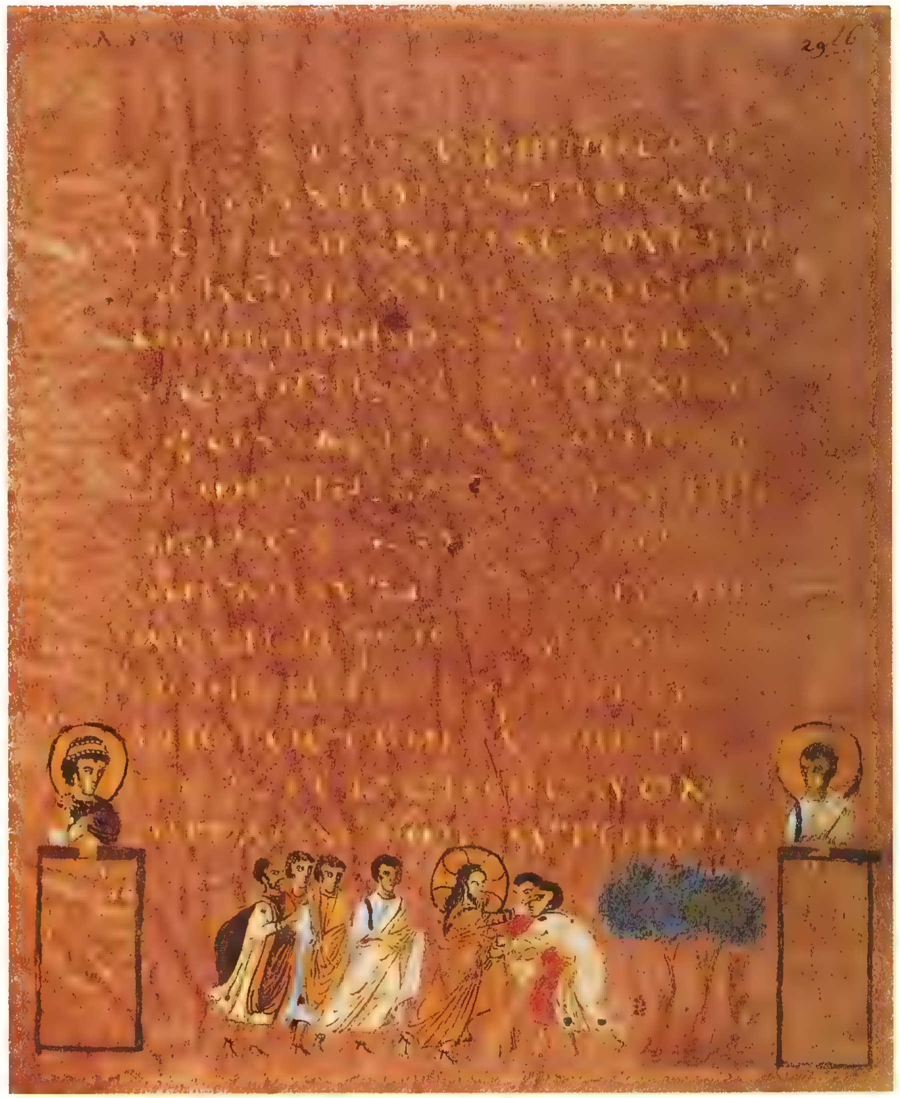
Si fragmentaire soit-il avec ses quarante-trois feuillets subsistants, dont cinq seulement portent des illustrations, le *Codex Sinopensis* est un somptueux manuscrit du VIe siècle, écrit en grande majuscule d'or sur un parchemin teint en pourpre. Faut-il y voir une production impériale, ou, comme on le fait habituellement, situer plutôt son origine dans les provinces orientales du monde byzantin (Syrie, Palestine, Mésopotamie), à l'instar des Évangiles de Rossano auxquels le rattachent tant de traits stylistiques et paléographiques ?

A la marge inférieure des feuillets, les peintures illustrent divers épisodes de l'Évangile de Matthieu dans l'ordre de la narration et selon un cycle évangélique abrégé. Ces scènes du Nouveau Testament sont encadrées par des figures de l'Ancien, qui déroulent le texte des prophéties bibliques accomplies par la venue du Christ : ce sont, au f. 29, David à gauche (*Psaume* 138, 5 : « Tu as mis sur moi ta main ») et Isaïe à droite (*Isaïe* 35, 5 : « Alors les yeux des aveugles se dessilleront »), entourant la guérison des deux aveugles de Jéricho (*Matthieu* 20, 31-34). Ainsi la fonction narrative de l'image va-t-elle de pair avec sa signification symbolique, commentaire marginal au service de l'Écriture.

Un art d'un extrême raffinement (pureté des couleurs claires sur fond pourpre, élégance du dessin et harmonie des proportions) et une puissante tension dramatique animent les silhouettes menues saisies en pleine action, comme ce Christ thaumaturge qui apporte la lumière par simple imposition de la main. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1900 ; OMONT, 1901-II, p. 599-675 ; OMONT, 1902 ; GRABAR, 1948 (avec bibl. et fac-sim.) ; WEITZMANN, 1977, p. 18, 19, 21, 29 ; LAFONTAINE-DOSOGNE, 1987, p. 65.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, no 1, pl. A ; *Le Livre*, 1972, no 57 ; *Age of Spirituality*, 1977, no 442.



97

Peinture sur bois

98
Icône : Archange

Égypte, VIe siècle
Peinture à l'encaustique sur bois de sycomore
H. 25 cm ; l. : 14 ; ép. : 1,4

PROVENANCE
Égypte (le Fayoum ; près de Crocodilopolis) ; anc. coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 1129.

98

Seules quelques icônes provenant de milieux provinciaux comme celles du Sinaï ou originaires d'Égypte ont subsisté jusqu'à nos jours pour évoquer l'art de l'icône peinte sur bois antérieur à l'Iconoclasme. Le type, comme la technique de peinture à l'encaustique, dérive en partie de la tradition des portraits peints sur bois, du genre funéraire, attesté par les séries romano-égyptiennes, notamment du Fayoum et d'Antinoë, des premiers siècles de notre ère. Mais il existait aussi des portraits impériaux romains peints, à caractère officiel, distribués dans les provinces où ils étaient entourés de vénération et des images de divinités païennes ou allégoriques, qui ont sûrement servi aussi de prototype à cette catégorie d'images chrétiennes (Weitzmann, 1978, p. 8-9 ; Grabar, 1984, p. 18 et fig. 70).

Sur celle-ci, originaire du Fayoum (cf. aussi n° 99), un archange nimbé est représenté en buste, de face, sous les traits d'un adolescent aux cheveux bouclés, vêtu d'une tunique et d'une chlamyde agrafée à l'épaule : le nimbe et le bandeau gemmé de sa chevelure dont les bandelettes flottent de part et d'autre de son cou l'identifient comme un archange. La plénitude du visage et le modelé souligné d'ombres appartiennent encore à la tradition de la peinture hellénistique qui tend parfois à s'effacer devant le traitement schématique de l'ensemble et surtout des drapés. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Kitzinger, 1980, p. 149, fig. 11 ; Hellmann, 1992.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 688 ; *Koptische Kunst,* 1963, n° 235 et 1963-1964, n° 213 ; *Age of Spirituality,* 1977, n° 483.

99
Icône : Saint Marc

Égypte, VIe siècle
Peinture à l'encaustique sur bois de sycomore
H. 32,5 cm ; l. : 15,3 ; ép. : 1,3

INSCRIPTION
ΠΕΝΙѠΤ ΜΑΡΚΟϹ ΠΕΥΑΝΓΕΛΙϹΤΗϹ
(« Notre Père Marc, l'évangéliste »).

PROVENANCE
Égypte (le Fayoum, près de Crocodilopolis) ; anc. coll. W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 1129 a.

Saint Marc, identifié par l'inscription copte, est représenté en buste, de face, tenant devant lui le livre des Évangiles, les mains voilées en signe de respect. Il est vêtu comme un évêque et porte autour du cou le *pallium* liturgique qui retombe de chaque côté sur sa poitrine. Ce trait iconographique pourrait correspondre à une intention hagiographique particulière liée à l'histoire de l'Église chrétienne d'Égypte puisque saint Marc avait été le premier évêque d'Alexandrie.

L'icône, originaire du Fayoum comme celle de l'archange (cf. n° 98), lui est stylistiquement très proche. Le recul des traditions hellénistiques s'y affirme cependant davantage dans la schématisation accrue des traits et l'aplatissement général de la figuration. Mais ces éléments ne sont pas nécessairement l'indice d'une date beaucoup plus avancée : héritage antique et tendance anticlassique coexistent aussi bien dans l'art provincial que constantinopolitain. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Grabar, 1968, p. 74 ; Rassart-Debergh, 1990, p. 39-69, fig. 1 ; Hellmann, 1992.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 687 ; *Koptische Kunst,* 1963, n° 234 et 1963-1964, n° 212 ; *Age of Spirituality,* 1977, n° 498.

99

100

Tychè de Constantinople

Égypte, 1re moitié du VIIe siècle
Bois peint ; liant gras (huile)
H. : 37 cm ; l. : 18,6 ; ép. : 0,7

Six morceaux recollés ; la planchette, à bords irréguliers, faisait partie d'une œuvre de plus grandes dimensions qui a été brisée. La peinture, écaillée par endroits, a fait apparaître une grande partie du texte sous-jacent. Manques au niveau de la partie gauche du visage : une longue échancrure triangulaire (environ 15 cm) coupe la partie gauche du visage et se poursuit jusqu'à l'épaule ; le bras tenant la hampe a en partie disparu. Vestiges d'un clou près du bord inférieur, à 2,5 cm du bord droit.

INSCRIPTION
Inscription grecque peinte en ocre de part et d'autre du visage du personnage : ΚΑΛΗ ΑΝΘΟΥCΑ (« La belle florissante ») ; chaque mot commence par une croix. Double remploi : la peinture, analysée par le Laboratoire des musées de France, recouvre un texte araméen de quinze lignes en belle onciale araméenne sur quatre colonnes, tronqué ; au revers, sur badigeon crème, écriture arabe sauf à la partie inférieure de la plaquette et sur le panneau de bordure ; identification du texte araméen par A. Desreumaux (C.N.R.S.) : verset évangélique de *Luc* (2, 21) ; *Épître de Paul aux Romains* (I, 2-5) ; versets évangéliques de *Jean* (II, 45, fin du verset, et II, 46, en entier).

PROVENANCE
Égypte (Edfou), fouilles H. Henne, 1921-1922
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, section Copte, inv. AF 10878/79.

Le personnage représenté est une figure féminine, vêtue d'un manteau marron, orné d'un semis de trois points blancs, recouvrant une tunique ocre-jaune aux plis bruns maintenue par une ceinture (?). Le plastron est constitué d'une résille à fond vert dont les espaces losangés sont occupés chacun par un point blanc au cœur vert. La chevelure noire ondulante, retombant sur les épaules, était recouverte d'un rang de perles blanches et d'une coiffure crénelée verte. De sa main droite levée, elle tient une longue hampe constituée d'un seul trait ocre-rouge. Elle porte des boucles d'oreilles terminées par trois perles disposées en trèfle. Le visage est fortement cerné d'ombres grises et ocre se détachant sur fond blanc. A droite du panneau subsiste une partie de la bordure constituée d'une alternance de demi-palmettes ocre foncé et vertes sur fond crème. Chaque palmette est inscrite à l'intérieur d'un triangle formé par un large trait ocre clair. Cette bordure est comprise entre deux larges bandeaux jaunes. La partie supérieure, côté peinture, présente un retrait d'environ 2,2 cm sur 3 mm pour l'encastrer (?).

Cette figure, à la coiffure tourelée, est bien connue depuis la célèbre *Tychè* d'Antioche du sculpteur Euthychidès, élève de Lysippe. Debout ou assise, ses attributs sont tour à tour la corne d'abondance, un épi, des fruits, une patère, un casque, la coiffure tourelée, un bouclier ou une lance.

Lors de la cérémonie d'inauguration de Constantinople, le 11 mai 330, la ville reçut en plus de son nom de « ville de Constantin » son nom hiératique de *Anthousa,* « la florissante », qui fait pendant à celui de Rome, *Flora* (cf. no 108). Cette peinture est à ce jour le seul objet d'art égyptien représentant la *Tychè* de Constantinople, de surcroît accompagnée de son nom hiératique connu jusqu'alors seulement par les textes. La tablette araméenne d'origine (datée de la fin du VIe ou début du VIIe siècle) fut recouverte de la peinture probablement dans la première moitié du VIIe siècle, avant la conquête arabe ; plus tard, dans le courant du VIIIe ou du IXe siècle, le revers reçut une inscription arabe. Le style manifestement copte de la peinture indique quelle fut sans doute produite dans la même communauté copte melkite (melkite = partisan de l'empereur de Byzance) que ceux qui ont écrit le texte araméen sous-jacent. M.-H. R.

BIBLIOGRAPHIE
Henne, 1924, p. 10 et 35-36, pl. XIX-XX ;
Rutschowscaya, 1993 (à paraître), no 40.

100

Textiles

Jusqu'à la conquête musulmane, la production des textiles de luxe, et particulièrement des soieries, semble diffuse ; ainsi, on admet que la soie était tissée non seulement dans la capitale, mais aussi dans Alexandrie, Tyr, Sidon. Avant le règne de Justinien, Byzance dépend pour son approvisionnement en soie de la Chine, qui conserve le monopole exclusif de la culture du bombyx, et de l'Empire sassanide, qui contrôle les voies de communication qui y mènent. Selon un passage bien connu du livre de Procope [1] on sait que, à partir de 553 ou 554, l'élevage du ver à soie s'installe dans l'Empire à la suite de l'introduction frauduleuse d'œufs de bombyx par deux moines pèlerins. Vraisemblablement, cette conspiration avait été préparée de longue date, car, avant d'obtenir ces œufs, il fallait acquérir de solides connaissances sur les bonnes conditions de leur conservation, sur l'élevage et la nourriture des bombyx. Il était donc nécessaire d'implanter auparavant la culture du mûrier dans les régions adaptées. Lorsque la sériciculture fut mise en place dans l'Empire, le prix de la soie resta très élevé. Au VIIIe siècle, la loi nautique des Rhodiens [2] lui accorde la même valeur, à poids égal, que l'or ; de même, si on en emprunte, on peut être soumis à payer un intérêt [3]. On peut aussi la thésauriser, la transmettre par héritage et l'utiliser comme mode de paiement [4].

Un autre facteur jouait un rôle dans la valeur du tissu : sa couleur. La plus fameuse est la pourpre obtenue à l'aide de deux coquillages carnivores, le murex et la thaïs. Le grand centre de production semble avoir été Sidon où furent trouvées quantités de coquilles [5]. Le terme de soierie de Sidon est d'ailleurs fréquemment employé dans les sources médio-byzantines pour désigner les étoffes pourpres (Théophane continuateur par exemple). La valeur symbolique de cette couleur apparaît aussi dans le *Protévangile* de Jacques (IX, 4) puisque c'est à la Vierge qu'il échoit de filer la laine pourpre pour le rideau du Temple : l'iconographie byzantine de l'Annonciation la montre souvent en train d'accomplir cette tâche. Si elle est omniprésente dans le costume impérial, elle est aussi fréquemment mentionnée en tant que présent diplomatique. La pourpre donne des résultats très différents selon son degré de concentration. Pline [6] indique que sa couleur se décline d'un jaune pâle à une teinte presque noire. Pourtant, la pourpre a dû être le plus souvent utilisée pour l'obtention d'un rouge violacé ou d'un violet foncé. On désignait l'intensité de la teinture pourpre avec précision : une soie plongée trois fois dans le bain de teinture portait le nom de *triblattion*, celle qui l'était seulement deux fois, *diblattion*. Dans l'Égypte pharaonique, on savait déjà l'imiter en mélangeant l'indigo et la garance, deux teintures végétales bon marché que l'on retrouve sur certaines soieries byzantines [7]. D'autres rouges de prix sont également connus des teinturiers byzantins, le kermès et la cochenille polonaise. Ces insectes permettent d'obtenir des rouges intenses légèrement violacés, alors que celui de la garance est plus orangé. Les autres coloris comme le jaune ou le vert ne peuvent guère être analysés ; on sait que le jaune est d'origine végétale tandis que le vert est produit par le mélange indigo et jaune végétal.

L'infrastructure de l'industrie textile est héritée de celle de Rome : gynécée pour la production impériale nécessaire, non seulement à l'habillement de l'empereur et sa cour, mais encore aux présents diplomatiques et tributs, et ateliers privés organisés en corporations. A l'exception d'une courte période au VIe siècle, ils ne semblent pas avoir produit d'étoffes de seconde qualité destinées à la vente publique [8]. On retrouvera les mêmes fondements dans le monde islamique. Dans le secteur privé, les *ministeria* ou *collegia* du Bas-Empire laissent la place à Byzance aux *somata* et dans les pays islamiques aux corporations musulmanes. De même, les gynécées ou *demosia somata* qui tissent les étoffes impériales sont issus des *fabricae publicae* ; les *tiraz* sont leurs équivalents dans le monde musulman [9]. Une loi, probablement édictée par Héraclius, restreint l'admission aux *demosia somata* à la descendance et à la parenté de ses membres [10]. Enfin, pour la distribution, Cedrenus mentionne la « Maison des Lumières », à Constantinople, ainsi nommée parce qu'elle était éclairée tous les soirs, où l'on faisait commerce des objets de luxe et tout particulièrement des étoffes de soie [11].

Il est impossible de différencier, parmi les tissus qui nous sont parvenus, la production des différents centres textiles de l'Empire et de distinguer celle des ateliers impériaux et des établissements privés à l'exception d'un cas précis : une soierie ornée du monogramme de l'empereur Héraclius (610-641), trouvée dans la châsse de sainte Madelberte à la cathédrale de Liège et conservée au Musée d'art religieux et d'art mosan, qui est sûrement une production de l'atelier impérial de Constantinople (fig. 1).

Notre connaissance des soieries produites à Byzance repose sur deux sources essentielles : les fouilles des nécropoles égyptiennes au siècle dernier, où furent retrouvées des soieries sassanides et byzantines, mais dans une proportion bien moindre que les tapisseries et les toiles de lin, et les enveloppes de reliques qui furent pieusement conservées dans les châsses des églises occidentales, comme à Liège, Sens, Aix-la-Chapelle, Coire, Sion ou Saint-Servais de Maastricht, pour ne citer que les collections les plus importantes.

L'ornementation des plus anciennes soieries byzantines connues emprunte beaucoup à l'iconographie judéo-chrétienne et à la mythologie gréco-romaine. Le décor à thèmes chrétiens est attesté non seulement par les textiles encore existants (nos 101, 102), mais aussi par les représentations figurées, telle la procession des Mages au bas du vêtement de Théodora à Saint-Vital de Ravenne, et les textes contemporains. L'évêque Astérius d'Amasée, au début du Ve siècle, s'insurge contre cette pratique qu'il juge impie [12]. Elle a pourtant perduré au-delà de la crise iconoclaste ainsi que le montrent les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Sancta Sanctorum de Rome et la série d'étoffes représentant probablement la lutte de Samson avec le lionceau. Le trésor de Baume-les-Messieurs (Jura) conserve un fragment (inv. 83/13), malheureusement très abîmé, qui est sans doute une version de l'Annonciation moins élaborée que celle du Vatican (cf. fig. 1, p. 192)[13]. Ces décors énumérés par Astérius pouvaient avoir un rôle prophylactique [14].

Fig. 1
Tissu au monogramme d'Héraclius
de la cathédrale de Liège

Les techniques employées pour la fabrication des tissus sont peu nombreuses durant cette période : *damas, taquetés, samits* pour les soieries et tapisseries souvent insérées dans des toiles de lin unies. La plus rare, sans doute la plus ancienne des armures façonnées, est le *damas* utilisé pour la production d'étoffes monochromes ou bicolores. Le témoignage le plus remarquable est sûrement la soierie conservée à Saint-Ambroise de Milan, ornée de registres de petites scènes de chasse [15]. Dans sa forme primitive, cette armure se compose d'un effet de fond et d'un effet de dessin qui sont constitués, l'un par la face chaîne, l'autre par la face trame d'une même armure de base, généralement un sergé. Le *taqueté* introduit une deuxième chaîne : la chaîne de liage qui lie les trames en taffetas et la chaîne pièce qui laisse apparaître la trame désirée pour colorer le décor à l'endroit nécessaire en rejetant les autres qui sont momentanément inutiles. Assez fréquent au début du Moyen Age, le taqueté semble laisser la place au samit, même si sporadiquement on le retrouve, par exemple, sur des tissus de laine découverts en Égypte et datés des premiers siècles de la conquête islamique. Le *samit,* qui prédomine dans le tissage des soieries pendant toute la période médiévale, remplace le taffetas par du sergé pour le liage de trames. Son succès vient probablement de cette caractéristique qui permet d'obtenir des flottés de trame qui donne un aspect plus lustré que le liage en taffetas. Or, cet aspect luisant vient renforcer celui de la matière elle-même.

Les trois premières armures citées nécessitent l'emploi du métier à la tire [16]. On a voulu démontrer la présence de ce métier à partir d'un passage du *Discours sur la providence* de Théodoret de Cyr [17] ; l'auteur de ce traité de théologie, qui vécut vers 353-466, est loin d'en décrire les mécanismes : désireux d'établir les ressemblances entre l'homme et Dieu, il évoque les capacités créatrices de l'être humain, dont le filage, le tissage et la broderie, et les merveilles qu'il produit par ces techniques. L'emploi du métier à la tire nécessite une préparation comme la mise en carte qui met au point le motif et une sélection préalable des fils de chaîne au montage qui peut être à chemin suivi ou à chemin à retour. Ce dernier est fréquemment utilisé pour reproduire de façon strictement symétrique la première partie du chemin car il est composé d'arcades reliées aux cordes du rame dans l'ordre inverse de leur numérotation. On constate ainsi que le tissage des façonnés privilégie la répétition stricte des motifs et la symétrie parfaite contrairement à d'autres techniques comme la broderie ou la tapisserie pour lesquelles elles sont des contraintes. La tapisserie copte s'efforcera pourtant de créer des décors répétitifs, imitant par ce moyen les soieries façonnées plus rares et plus précieuses [18].

Fig. 2
Livre de Job, femme tissant et filant;
Paris, Bibliothèque nationale, ms. grec 134, f. 184 v°

Le métier plus sommaire, où sont réalisées les toiles et les tapisseries, est celui que montrent quelques enluminures byzantines qui, bien que tardives, reprennent sans doute des modèles antiques (fig. 2); il apparaît comme un simple cadre sur lequel sont tendus les fils de chaîne. Quelques-unes de ces images présentent un peigne à tisser, instrument usité pour tasser les trames de la tapisserie. Les seules tapisseries que nous connaissons de cette époque proviennent des fouilles d'Égypte : seule cette région réunissait les bonnes conditions de leur conservation grâce à la sécheresse de son climat et de son sol. Il est vraisemblable que la plupart de ces tapisseries ont été réalisées sur place, de sorte que seule la tapisserie, plus tardive, trouvée dans la sépulture de l'évêque Gunther à Bamberg, puisse être attribuée à un atelier constantinopolitain en raison de son sujet [19]. On peut certainement y associer une tapisserie du Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, qui représente saint Théodore [20].

D'après les documents figurés de la fin de l'époque romaine comme les mosaïques de Piazza Armerina (Sicile) ou les peintures du tombeau de Silistra en Bulgarie, qui comptent parmi les représentations les plus détaillées et les plus utiles pour l'histoire du costume de l'époque, on constate que les mêmes types de vêtements prévalent dans tout l'Empire [21]. Les pièces les plus couramment utilisées sont la tunique et le manteau rectangulaire (*pallium,* chlamyde), tous deux en toile blanche ou écrue (sans doute du lin, fibre très difficile à teindre), ornée de bandes, d'éléments carrés ou circulaires polychromes, sans doute tissés en insérant des trames de laine ou même de soie faciles à teindre. Ce sont des vêtements identiques à ceux qui furent découverts en grande quantité dans les nécropoles d'Égypte à la fin du siècle dernier. Comme le manteau, la tunique est tissée en forme; une fois le tissage terminé, on réunissait les côtés et le dessous des manches par une couture. Une tunique de samit façonné récemment acquise par la Fondation Abegg (inv. 3945) a été effectuée selon le même principe, jusqu'ici attesté pour les vêtements de toile et tapisserie. Ainsi, à la fin de l'Antiquité et pendant tout le Moyen Age, en Orient, une place prédominante est accordée au décor, à la contexture et aux coloris du tissu. L'habit n'est pas taillé, ses formes sont sommaires. En cela, l'Orient s'oppose à l'Occident qui pratique une coupe sophistiquée pour ses vêtements de luxe [22]. En revanche, leurs matières sont moins précieuses. L'ampleur du costume oriental et l'emploi de soieries à la fois souples et épaisses mettent davantage en valeur le décor et la couleur du textile.

Si sa fonction première est de revêtir le corps en le magnifiant, le textile précieux est aussi utilisé pour consacrer l'édifice religieux à la gloire divine. Il est probable que l'aspect chatoyant des soieries, tout comme l'or, contribuait à évoquer la lumière céleste. La soie sert à fabriquer des tentures, nappes d'autel, vêtements sacerdotaux et surtout à envelopper les reliques dans les églises d'Orient et d'Occident. Pourtant, dès les premiers temps de l'Église, certains auteurs incitaient à plus de simplicité, comme celui du *Testamentum Domini*; ce texte syriaque du V^e siècle recommande, au-dessus de l'autel, l'emploi d'un voile de pur lin parce qu'il est sans tache. Durant le Moyen Age, le lin est fréquemment associé à l'idée de pureté, car, presque toujours écru, il est facile de le blanchir en raison de la solidité de ses fibres [23]. Très tôt, pourtant, les églises ont arboré des tissus polychromes décorés essentiellement de motifs religieux. La pourpre est aussi souvent citée pour les nappes d'autel [24].

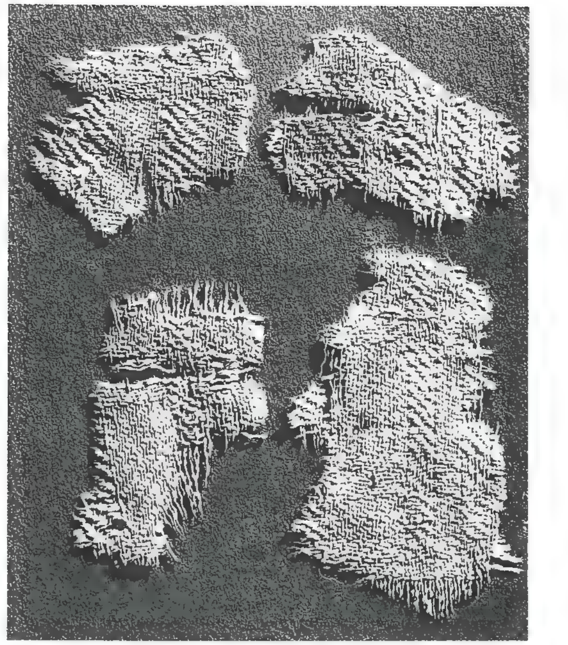


Fig. 3
Fragment du suaire des Rois mages;
Ribeauvillé (Haut-Rhin), église

Ces usages ne nous sont connus que par les sources écrites. Le texte le plus célèbre est sûrement la Description de Sainte-Sophie par Paul le Silentiaire datée de 563. Suffisamment détaillée, la description ne se contente pas d'évoquer de manière précise l'ornementation des textiles, mais elle donne des indications techniques essentielles : en effet, Paul le Silentiaire décrit à la fois le fil métallique (filé composé d'une lame d'or enroulée sur une âme de fibre textile) ainsi que le point de broderie appelé couché où l'on pose le filé sur le tissu en le retenant par de petits points au fil de soie disposés en travers [25]. Or, les exemples les plus anciens de ce point appelé *solenoton* dans les sources byzantines sont les broderies d'époque paléologue encore conservées...

Les témoignages des textiles de l'époque sont, dans la grande majorité des cas, des fragments d'enveloppes de reliques découverts dans les châsses des églises occidentales. Ces textiles ont pu voyager en même temps que ces reliques, être placés dans la châsse au moment de leur arrivée, ou plus tard au cours des translations. Parfois, les tissus précieux prennent eux-mêmes valeur de reliques; ainsi, les fragments de de damas de soie conservés à l'église Saint-Grégoire de Ribeauvillé en Alsace. Ils ont été prélevés sur le suaire des Rois mages rapportés de Constantinople par l'évêque de Milan, saint Eustorge (315-331) qui, selon la tradition, reçut ces reliques de Constantin lui-même. Ces corps saints furent ensuite transférés dans la cathédrale de Cologne par Frédéric Barberousse en 1164. Sept cents ans plus tard, on procéda à une nouvelle translation. Au cours de cette cérémonie quelques fragments de divers tissus furent prélevés dont un damas à décor géométrique : on a retrouvé dans la sacristie de l'église de Ribeauvillé quatre petites parcelles du même damas accompagnées d'une authentique les désignant comme des reliques des Mages [26] (fig. 3).

Marielle MARTINIANI-REBER.

1. *Guerre des Goths* (IV, 17).
2. ZEPOS, II, 1931, p. 103.
3. *Basilique,* 23-3-73.
4. GUILLOU, 1979, p. 17.
5. CONTENAU, 1920, p. 290-291.
6. *Histoires naturelles,* XXI, 22.
7. HALL, 1986, p. 10-11.
8. LOPEZ, 1945, p. 11-12.
9. LOMBARD, 1978, p. 209.
10. LOPEZ, 1945, p. 7.
11. CEDRENUS, CHSB, I, p. 648, et EBERSOLT, 1923, p. 4.
12. *Homélies* I, *Patrologie grecque,* 40, 165-168.
13. BRUNE, 1899, n° 11, p. 114, pour le tissu de Baume-les-Messieurs qui est photographié à l'envers; pour les étoffes du Sancta Sanctorum : VOLBACH, 1942, n° T 104-105, p. 39-40.
14. MAGUIRE, 1990.
15. *Millennio,* 1987, n° S 7, p. 178-181.
16. Métier où travaillent simultanément le tireur de lacs qui actionne la levée des différents fils de chaîne et le tisserand qui passe les fils de trame. Bien qu'aucun métier de ce type n'ait jamais été découvert, ni même représenté à Byzance, son existence a été établie par l'analyse technique de ces armures.
17. *Patrologie grecque,* 83, col. 617.
18. Voir par exemple DU BOURGUET, 1964, p. 234, n° E 126, et p. 237, n° E 130, datés du VIII^e siècle.
19. GRABAR, 1956-II, et notice 132.
20. Inv. 1939. 112 : 1, 2; RICE, 1963, p. 31, ill. 21.
21. Pour les mosaïques de Piazza Armerina : RINALDI, 1961, p. 200-261; pour les fresques de Silistra : DIMITROV et ČIČIKOVA, 1986.
22. LAPORTE, 1988, n° B 3, p. 92-97.
23. *Testamentum Domini,* I, 19, éd. Rahmani, Mayence, 1899, p. 22.
24. *Liber pontificalis,* M.G.H., *Agnellus,* XXXVII, *De Theodoro,* c. 19.
25. *Descriptio,* 755, trad. anglaise, MANGO, 1986-II, p. 88-89.
26. *Millennio,* 1987, p. 198.

101

101

Histoire de Joseph

Proche-Orient, VIe siècle (?)
Soie, trois fragments
H. totale : 17,5 cm ; l. : 18

INSCRIPTION
1) [ἀπεστειλεντ]ΟΝ ΙΩCΗΦ ΠΡΟC Τ[ούς ἀδ]ЄΛΦΟVC ΑΥΤ[οῦ 'Ιακ] ΟΒ (« Jacob envoie Joseph vers ses frères »)
2) Єρ[ωτα αὐτόν] Ο ΑΝΓЄΛΟC [εἰ]ΠЄΝ ΤΟVC ΑΔЄΛΦΟVC ΜΟV ΖΗ[τω] (« L'ange lui demanda. Il lui dit : je cherche mes frères »)
3) Ο ΕΝVΠΝΙΑCΤΗC ΕΡ[χεται] Ν[ῦν] Ο[ὖν δεῦτε ἀποκτεινώμεν αὐτόν] (« Le rêveur arrive. Venez maintenant, tuons-le »).

TECHNIQUE
(Dossier Vial, 1964, Lyon, musée hist. des Tissus) : samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens Z, tissé-couché ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 32 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie beige et blanc jauni sans torsion appréciable, découpure de 3 passées, environ 92 passées au cm.

PROVENANCE
Coffre des reliques anonymes du trésor de Sens
Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 36.

Ce document se compose de deux fragments principaux et d'un petit. Trois scènes de l'histoire de Joseph (*Genèse,* 37, 13-18) se détachent en jaune clair sur fond beige, identifiées par les inscriptions grecques : Joseph envoyé par Jacob vers ses frères (on ne distingue que les jambes de Jacob assis et Joseph s'apprêtant à partir à Sichem) ; la rencontre de Joseph et de l'ange témoigne de l'influence des légendes juives dans l'iconographie de ce tissu (en effet, la *Genèse* mentionne la rencontre de Joseph avec un homme et non pas un ange : il est montré en train d'indiquer la direction de Dothan à Joseph) ; l'arrivée de Joseph à Dothan où il rencontre ses frères. Les personnages sont représentés en train de lever la main, geste qui évoque la prise de parole. Deux moutons broutant une plante complètent la scène. En raison de la présence de l'ange, on a attribué cette étoffe à la Syrie, région où cette tradition devait être plus vivace (cf. exp. *Age of Spirituality,* 1977, n° 413). On ne peut cependant pas exclure la possibilité d'une production égyptienne car l'histoire de Joseph a été largement développée dans le décor des tapisseries coptes. De plus, on sait que les communautés juives étaient à la fois importantes et fortement hellénisées dans ce pays.

Ce tissu représente un rare exemple subsistant d'un cycle iconographique développé dans l'art textile de la fin de l'Antiquité dont Asterius d'Amasée nous a laissé le témoignage (cf. p. 149). Le trésor de la cathédrale de Sens conserve d'ailleurs une autre soierie (inv. B 37 et 111) ornée de ce thème iconographique qui est, par ailleurs, évoqué sur un grand nombre de tapisseries coptes attribuées aux IXe-Xe siècles.

L'autre exemple conservé à Sens montre la rencontre de Joseph avec l'ange, ses coloris et sa facture sont identiques à la première, mais la technique en est différente puisqu'il s'agit d'un taqueté et non d'un samit (Chartraire et Prou, 1899, p. 269-270 ; Chartraire, 1911, n° 3, p. 13 ; Beckwith, 1974, p. 354). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Chartraire et Prou, 1899, p. 269-270 ; Chartraire, 1911, p. 11 ; Falke, 1913, pl. 53 ; Volbach, 1932, p. 47, n° 63 ; Beckwith, 1974, p. 345.

EXPOSITION
Age of Spirituality, 1977, n° 413.

102

Présentation de Samuel par sa mère Anne au grand-prêtre Élie

Proche-Orient, VIe-VIIe siècle
Soie, trois fragments
1) H. : 6 cm ; l. : 5 ; 2) H. : 8,6 ; l. : 7 ;
3) H. : 6,3 ; l. : 3

INSCRIPTION
ANNA CAMOV[λ] HLI[ας] (« Anne Samuel Élie »).

TECHNIQUE
Taqueté façonné 2 lats suivis, tissé-couché ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 33 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie sans torsion appréciable jaune et beige rosé, découpure de 1 passée, 43 passées au cm.

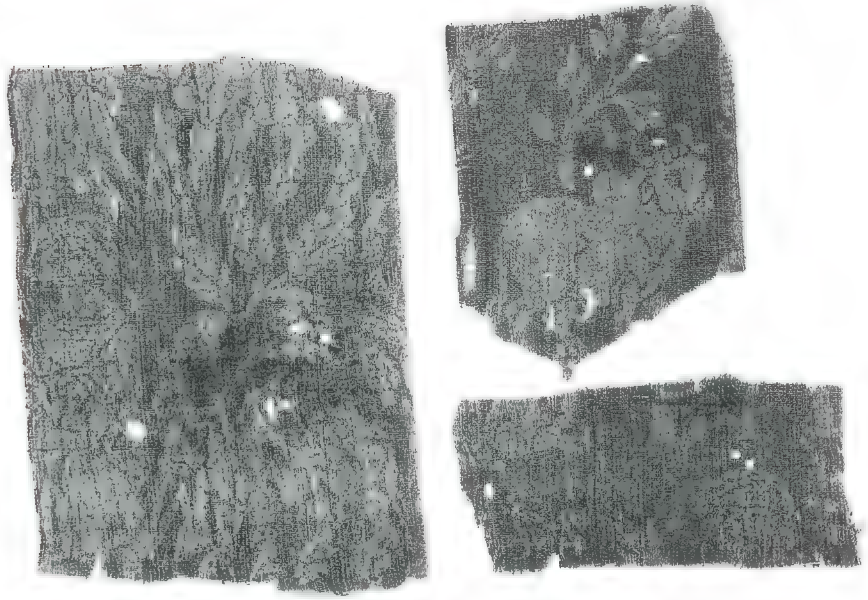
PROVENANCE
Châsse de saint Florus, ouverte en 1983, provenant de l'ancienne abbaye royale de Chelles
Chelles, église paroissiale ; dépôt au musée Alfred Bonno de Chelles.

Trois fragments non jointifs permettent cependant d'identifier la scène, jaune sur fond beige rosé, comme la présentation du futur prophète Samuel par sa mère, Anne, au grand-prêtre Élie (*Samuel,* I, 20-28) ; un homme barbu lève un bras, à côté de lui, on peut lire en caractères grecs Anna et Samuel ainsi que les trois premières lettres du nom d'Élias ; la scène évoquée par le deuxième fragment est en registres superposés, on distingue partiellement deux personnages féminins suivis de buffles. Derrière le buffle a été placé un petit arbuste. Ces animaux sont certainement destinés au sacrifice offert par Anne à l'Éternel dans le temple de Silo. Le troisième fragment montre un buffle ainsi qu'une main levée et une autre tendue en avant, c'est sans doute le sacrifice mentionné dans la Bible. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Laporte, 1988, p. 136-137.

EXPOSITION
Trésors Chelles, 1991, p. 56-57.

103



102

103

Soierie au buffle

Proche-Orient (Byzance ?), VIe-VIIe siècle
Soie
H. : 8 cm ; l. : 6

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie grise tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 25 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie bleu-vert et rouge décoloré sans torsion appréciable, découpure de 1 passée, 65 passées au cm
Fond bleu-vert, décor rouge décoloré.

PROVENANCE
Châsse des saints Félix et Félicissime au trésor de Sens, où ce tissu était accompagné d'un sac de peau renfermant des reliques. Une authentique relique de saint Jean évangéliste datée du VIIe siècle y était jointe. Ouverte en 1896
Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 38.

Le décor, rouge décoloré sur un fond bleu-vert, se compose d'un médaillon à huit lobes contenant un buffle et d'un autre médaillon carré meublé d'un fauve. Les écoinçons sont marqués d'une étoile à huit branches.

Ce tissu était accompagné d'un petit fragment orné d'un cavalier en taqueté façonné de soie. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Chartraire, 1918, p. 21-23 ; Peirce et Tyler, I, 1932, p. 95, pl. 162 b 4.

104

104
Scène dionysiaque

Proche-Orient, V^e^-VI^e^ siècle
Soie
H. : 13,9 cm ; L. : 12

TECHNIQUE
Taqueté façonné 2 lats suivis, tissé couché ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 20 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie blanche et brun violacé sans torsion appréciable, découpure de 1 passée, 50 passées au cm.

PROVENANCE
Reliquaire des reliques anonymes du trésor de Sens, ouvert en 1896
Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 34.

En beige sur fond brun violacé, une panthère terrasse un personnage revêtu d'une courte tunique tandis qu'à droite un autre personnage portant un long vêtement ample brandit un grand couteau. Un thyrse est placé au centre.

Plusieurs pièces découvertes en Égypte datées de la fin de l'Antiquité attestent de l'importance de ce thème dans l'iconographie des textiles : une fine tapisserie faisant sans doute partie d'une tunique, un panneau conservé au Metropolitan Museum (exp. *Age of Spirituality*, n° 121 et n° 129) ainsi qu'une grande tenture appartenant à la Fondation Abegg (inv. 3100 a) en constituent certainement, avec cette soierie, les exemples les plus anciens. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
CHARTRAIRE, 1897, n° 16, p. 17 ; CHARTRAIRE, 1911, n° 1, p. 9-12 ; FALKE, 1913, fig. 52 ; MIGEON, 1929, p. 11-12 ; PEIRCE et TYLER, I, 1932, pl. 162 c ; VOLBACH, 1932, p. 47, n° 62 ; BECKWITH, 1974, fig. 1, p. 344.

105
Les Dioscures

Constantinople, VII^e^-VIII^e^ siècle
Soie
H. : 23 cm ; l. : 48

TECHNIQUE
Samit façonné 4 lats (les 3^e^ et 4^e^ sont interrompus), sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 19 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie rouge, blanche, vert clair et foncé sans torsion appréciable, découpure de 1 passée, 29 passées au cm

PROVENANCE
Trésor de l'église Saint-Servais de Maastricht, châsse de saint Servais (mort en 384) ouverte en 1863 ; anc. coll. Mgr Bock ; acq. en 1875
Lyon, musée historique des Tissus, inv. 875.III.4 (22627).

Le décor, vert clair et foncé, blanc sur fond rouge, est inscrit à l'intérieur de médaillons dont la couronne est ornée de lotus stylisés. Des cercles, plus petits, comportant le même motif, marquent le point de tangence.

Deux statues jumelles sont posées sur la base d'une colonne assez basse et trapue à la base ornée d'un bucrane. Ces deux figures, strictement identiques, font penser à l'image des Dioscures, dont l'effigie ornait l'hippodrome à Byzance (Dagron, 1974, p. 338-344). Ces personnages sont revêtus de longues tuniques plissées ornées d'éléments rectangulaires avec, peut-être, par-dessus une cuirasse. Leur coiffure est malheureusement trop incomplète pour que l'on puisse déterminer s'il s'agit du *pilos*. De chaque côté de la scène vole un génie ailé faisant une libation sur la tête d'un bœuf conduit par un sacrificateur.

Il semble donc que ce tissu répète un modèle plus ancien, issu de l'iconographie gréco-romaine. Si ces personnages sont bien les Dioscures, ils font directement allusion à l'hippodrome de Constantinople, lieu où l'empereur est confirmé dans ses fonctions par le peuple de la ville.

Selon la tradition, ce tissu aurait été retrouvé dans la tombe de saint Servais lors de la reconnaissance de ses reliques en 786. En réalité, il pourrait bien avoir été déposé avec les reliques à ce moment-là. Un autre fragment est conservé au trésor de Saint-Servais de Maastricht (Stauffer, 1991, p. 47-51), tandis que des copies en ont été effectuées à Krefeld en 1895 par Eugen Vogelsang et déposées au Metropolitan Museum de New York, à Saint-Servais de Maastricht, au Textile Museum de Washington et au Textilmuseum de Krefeld. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
MARTINIANI-REBER, 1986, p. 98-99.

105

Céramique

106

Ampoule de Sainte Thècle

VI^{e}-VII^{e} siècle
Terre cuite ; les deux faces sont moulées séparément ; Goulot, anses et pied rapportés ; haut du goulot brisé
H. : 27 cm ; D. : 17,5 ; ép. : 7

INSCRIPTION
Face A bordure ЄΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΑΜΗ[ν] (« eulogie de saint Ménas. Amen ») ; *dans le champ :* Η ΑΓΙΑ ΘЄΚΛ[α] (« sainte Thècle ») ; *Face B bordure :* ЄΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙ[ου] ΜΗΝΑ ΑΜΗ[ν] (« eulogie de saint Ménas. Amen »).

PROVENANCE
Inconnue ; acq. en 1895
Paris, musée du Louvre ; département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MNC 1926.

106

106

De leur visite aux lieux saints de Palestine ou aux sanctuaires édifiés autour des tombeaux des martyrs, les pèlerins avaient coutume de rapporter en souvenir des eulogies (du grec *eulogia* : bénédiction). De nature variée, ces eulogies peuvent être des petits médaillons en terre avec image du patron du sanctuaire ou bien des flacons (ou ampoules) qui contenaient de l'eau puisée à une source miraculeuse ou encore de l'huile provenant des lampes brûlant au-dessus des tombeaux des saints. Parmi ces ampoules de pèlerinage, les plus nombreuses sont sans aucun doute celles portant l'image de saint Ménas, le grand saint égyptien qui subit le martyre à la fin du III^{e} siècle et dont le corps fut transporté à dos de chameau jusqu'à son lieu d'ensevelissement. Le sanctuaire de Karm Abu Mina, près du lac Mariout, au sud-ouest d'Alexandrie, devint un lieu de pèlerinage très fréquenté entre le V^{e} et le VII^{e} siècle, et même au-delà comme en témoigne l'abondante production d'ampoules à l'effigie du saint, dispersées à travers le monde chrétien. Des exemplaires ont même été découverts en fouilles à Paris (musée Carnavalet ; cf. Périn, Velay et Renou, II, 1985, n^{os} 37 et 38).

Ces petits flacons moulés, en terre cuite sans pied et pourvus d'anses, portent l'image de saint Ménas debout, en orant, encadré de deux chameaux agenouillés à ses pieds. Une inscription fournit très souvent le nom du saint.

L'objet présenté ici se distingue de la production habituelle par ses dimensions importantes et par la présence d'un pied. Son décor fait par ailleurs référence à plusieurs saints : Ménas lui-même, dans l'inscription en bordure sur les deux faces, sainte Thècle, désignée par son nom et figurée sur une face, et un personnage en orant sur l'autre face, moins facilement identifiable. Sainte Thècle est connue dans la tradition hagiographique par plusieurs textes. Disciple présumée de saint Paul, elle fut livrée aux bêtes (lion et ours) qui l'épargnèrent miraculeusement. Particulièrement vénérée dans son sanctuaire de Meriamlik dans le sud de l'Asie Mineure, sainte Thècle possédait d'autres lieux de culte dont un oratoire sur la route du sanctuaire de saint Ménas. L'interprétation du personnage masculin de l'autre face n'est pas claire. Pour certains, en raison de l'inscription de la bordure, il ne peut s'agir que de saint Ménas mais ce serait une image tout à fait exceptionnelle par rapport au type classique. D'autres, au contraire, sont tentés de voir ici saint Paul, le haut front dégarni et la barbe longue correspondant à l'iconographie traditionnelle de l'apôtre. La signification de la sorte de stèle et du grand vase à couvercle qui flanquent le personnage échappe également à l'analyse.

En dépit de ces incertitudes l'ampoule de sainte Thècle constitue un bon témoignage de la piété populaire à l'époque paléochrétienne et souligne l'importance des pèlerinages dans le bassin méditerranéen jusqu'aux invasions arabes.

C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
METZGER, 1981, n° 97, p. 39, fig. 80 ; NAUERTH et WARNS, 1981, p. 20-25, fig. 10-11.

EXPOSITION
Age of Spirituality, 1977, n° 576.

Monnaies

La cinquantaine de monnaies et les quelques sceaux présentés ici séduiront moins que d'autres témoins plus spectaculaires de l'art byzantin conservés dans les collections françaises. Elles n'ont ni la beauté ni le relief exceptionnel qui font tout l'attrait de la monnaie grecque, ni la vigueur et l'expression des portraits et figures de la numismatique romaine depuis la République jusqu'au IIIe siècle de notre ère. Mais ce déclin, où certains historiens, de Gibbon à Bréhier [1], ont voulu voir le signe même et l'effet de la « dégénérescence de l'Empire » est en partie la rançon des contraintes de fabrication en grandes séries d'émissions dont les exemplaires ont dû se compter par centaines de milliers, même s'agissant des métaux précieux.

La monnaie byzantine a en effet longtemps conservé la réputation et la diffusion universelle de la monnaie romaine puisqu'on la trouvait répandue et qu'on la trouve encore de nos jours au hasard des découvertes de trésors ou des fouilles non seulement dans tous les anciens territoires qui ont appartenu à l'Empire mais aussi hors de ses frontières, que ce soit chez les peuples « barbares » voisins (Francs, Germains, Vikings, Slaves, Russes...), jusqu'en Inde ou en Chine. Elle est toujours restée — même au cours des « siècles obscurs », de 650 à 820 environ — l'instrument d'une fiscalité et d'une économie relativement évoluées [2]. Elle contribuait aussi à diffuser largement l'image impériale, plus largement encore que tout autre support du *sacer vultus,* et dans toutes les classes sociales. Même si l'époque byzantine abandonna progressivement les marques de vénération officielles (encensement, etc.) que l'on adressait à l'*imago laurata* du nouvel empereur à l'époque romaine, l'image impériale — et en particulier la monnaie — n'en resta pas moins étroitement assimilée à la personne de l'empereur [3]. Cette assimilation était d'ailleurs un concept si enraciné dans les mentalités byzantines qu'elle devint un *topos* classique de la controverse théologique sur la Trinité et sur les images [4].

Le prestige issu du caractère sacré de la fonction impériale était sans nul doute rehaussé par la richesse du matériau : c'est pourquoi les documents solennels étaient authentifiés par une bulle d'or d'où leur appellation de *chrysoboullos logos* et de *chrysoboullon sigillion* (fig. 1, fig. 2) [5]. C'est aussi la raison pour laquelle l'empereur était très attaché au privilège régalien de la frappe de l'or qui resta longtemps un monopole respecté jusqu'à ce que les différents royaumes barbares d'Occident abandonnent peu à peu au cours du VIe siècle leurs frappes d'imitations pour un monnayage national propre et que le calife omeyyade Abd al-Malik crée en 695 le *dinar* islamique [6].

Bien que nous n'ayons pas conservé de textes attestant comme en Occident l'attention portée par les souverains ou certains d'entre eux au type ou à la qualité de leurs monnaies, il est plusieurs cas où nous pouvons supposer leur influence personnelle. Ainsi la première impératrice byzantine à figurer à nouveau sur la monnaie, après l'abandon progressif de la tradition romaine des représentations féminines au cours du Ve siècle, n'est pas Théodora mais la femme du faible Justin II (565-578), Sophie, dont l'autorité et l'ambition sont bien connues par ailleurs [7]. L'idéologie de restauration justinienne qui anime Constantin IV (668-685) est à l'origine de types monétaires nouveaux d'une gravure de qualité exceptionnelle (voir no 118). Et ce ne sont ici que quelques exemples.

A cet intérêt des empereurs répondait un intérêt du public de l'époque dont quelques réactions nous ont gardé le témoignage. Le choix des thèmes ne laissait pas toujours indifférent : témoin la mention par Eusèbe (*Vita Const.,* 4, 73) du type de consécration montrant

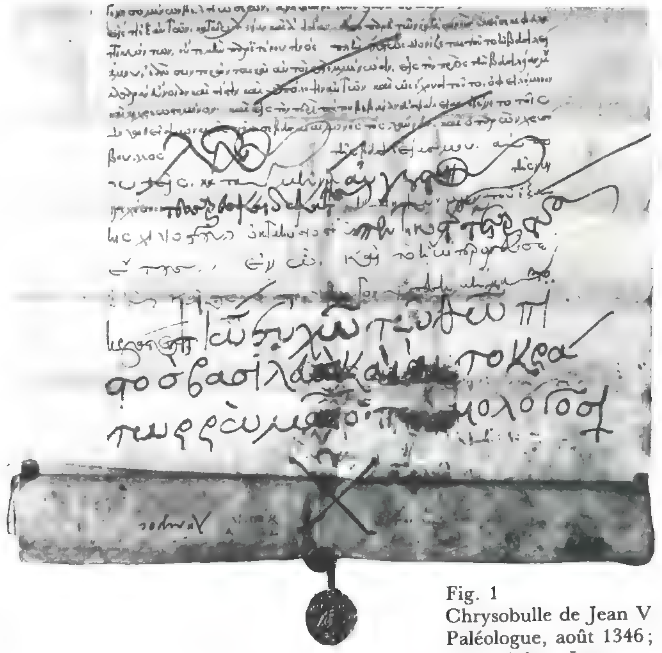


Fig. 1
Chrysobulle de Jean V Paléologue, août 1346; Mont Athos, Lavra

Fig. 2
Chrysobulle d'Alexis III le Grand Comnène, Septembre 1374, détail; Mont Athos, Dionysiou

Constantin divinisé montant au ciel dans un quadrige (fig. 3) ou le fait que, lorsque Tibère II (578-582) introduit la croix au revers du *solidus* (fig. 4) [8], cette innovation est prise pour un signe de la piété du souverain par un chroniqueur contemporain. Ou bien encore lorsque le général Isaac Comnène (1057-1059), arrivé au pouvoir à la tête d'une partie de l'armée d'Orient, figure sur les *nomismata* en costume militaire, l'épée brandie est-elle considérée comme un rappel et une menace.

Aujourd'hui, la monnaie byzantine demeure pour nous un témoin multiforme et précieux de l'histoire millénaire de l'Empire : la structure du monnayage (nombre et nature des différentes espèces et rapports internes qui définissent le système monétaire; répartition des frappes entre les différents ateliers) est le produit et tout ensemble le reflet d'une organisation administrative et d'une situation économique. Ainsi, le système simplifié des VIIIe-IXe siècles (une seule espèce par métal, un seul atelier, Constantinople, pour

Fig. 3
Monnaie de consécration de Constantin.

Fig. 4
Monnaie d'or de Tibère II

tout l'Orient et les Balkans) répond à la contraction politique, financière et économique du temps et contraste avec la multiplicité des dénominations et des lieux de frappe qui règne du début du IVe au début du VIIe siècle [9]. De même l'extrême pureté de la monnaie d'or [10] — comme de la monnaie d'argent — pendant des siècles [11] manifeste non seulement la grande maîtrise des fondeurs mais aussi la volonté des autorités d'assurer la stabilité d'une espèce centrale du système. En revanche, les épisodes de dévaluation des Xe-XIe siècles puis des XIIIe-XIVe siècles — que l'on connaît de mieux en mieux grâce aux méthodes d'analyse non destructives et notamment l'activation nucléaire — sont tour à tour le symptôme d'une certaine expansion de l'économie puis de crises financières de plus en plus graves [12].

Mais surtout les monnaies se distinguent des autres objets d'art byzantins par leur datation et leurs attributions précises, et leur nature de document officiel. D'or ou d'argent, réserve de valeur, elles ont été thésaurisées, enfouies et pas toujours récupérées, de bronze et de billon, de plus faible valeur, elles ont formé de pauvres épargnes ou sont tombées des poches sans être ramassées. De ce fait, par ces multiples voies (trésors, voir nº 107; trouvailles isolées, voir nº 113); accumulation de monnaies de fouilles — telles les trente-deux mille monnaies romaines et byzantines mises au jour à l'Agora d'Athènes), musées et collections privées fournissent un échantillon prélevé en continu en quelque sorte par les pertes ou les enfouissements sur la production monétaire [13]. A la différence des autres formes d'art byzantin, toutes les époques sont donc également représentées par les monnaies ou par les sceaux, dont le conservatisme moins grand et la réponse plus rapide à l'évolution des mentalités complètent heureusement le témoignage. Monnaies et bulles offrent ainsi pour certaines périodes plus obscures des jalons particulièrement précieux, tandis que, d'une manière générale, la transformation de leur langage s'inscrit dans l'évolution idéologique et stylistique de l'art byzantin, une innovation constante mais respectueuse de la tradition.

L'art monétaire, de Constantin à la veille de l'Iconoclasme

Les quatre premiers siècles où l'Empire romain d'Orient acquière peu à peu les traits spécifiques que nous qualifions aujourd'hui de byzantins sont marqués dans la monnaie par une double évolution stylistique et iconographique, significative d'un même phénomène, l'abandon progressif des traditions antiques, romaines ou hellénistiques, et la tendance à la spiritualisation.

La gravure monétaire perd son relief et ses capacités remarquables jusque-là d'individualisation, et cela plus rapidement que la sculpture, la glyptique ou les diptyques. Dès Constance II (nº 108), si l'on excepte des monnayages comme ceux de Vétranion, Magnence ou celui de Julien, et ceux d'empereurs éphémères ou d'usurpateurs désireux de se démarquer, le buste impérial est une effigie idéalisée et bientôt impersonnelle. Le passage à partir d'Arcadius au buste de trois quarts de face, qui dominera jusqu'à Justinien, avant de céder la place à une parfaite frontalité, accroît la difficulté technique du portrait. On aurait garde toutefois d'incriminer seulement une « décadence » des capacités artistiques, même si une pièce de prestige par excellence comme le médaillon de Justinien (nº 113) témoigne de ce qui nous paraît de grossières maladresses d'exécution ou de conception et d'une méconnaissance générale des proportions. La tradition classique survit en fait quoique dégénérée, mais le contenu symbolique et la volonté d'expression l'emportent en tout [14].

En effet, le portrait destiné à être contemplé et adoré est le moyen d'honorer la personne, qu'elle soit divine ou humaine. Aussi est-il normal de voir idéalisée l'effigie impériale puisque dans l'idéologie chrétienne du pouvoir, formulée en premier lieu par Eusèbe, l'empereur est le délégué de Dieu, son préfet sur la terre, celui qui reçoit directement une inspiration divine pour l'aider à conduire son peuple vers le Royaume céleste [15]. Comme le dit le préambule de Justinien au *Digeste*, « étant donné que Dieu le Père gouverne notre Empire qui nous a été confié par la majesté céleste, nous menons les guerres avec bonheur, nous ornons la paix, nous maintenons la situation de l'État... ». Il faut donc glorifier le souverain en tant que lieutenant de Dieu sur terre, d'où le nimbe qui subsistera sur une partie des monnaies (nº 112) et des sceaux jusqu'au VIe siècle, ou bien indiquer cette relation privilégiée avec le divin par la Main de Dieu sortant de la nuée — ainsi sur le médaillon de Vienne ou sur les monnaies de consécration de Constantin commentées précisément par Eusèbe (fig. 3). Mais ici entre en jeu une interaction plus complexe, puisque le rôle croissant des cérémonies et de la mise en scène, empruntées aux monarchies orientales, et le style des représentations qui en dérivent rejaillissent à leur tour sur l'art religieux où le Christ — y compris sur la monnaie — sera figuré comme le souverain suprême (nº 120).

Cette exaltation de la majesté impériale, essentielle à l'art monétaire, n'abandonne que progressivement le langage hérité de Rome (nos 107, 108, 110). La christianisation de l'iconographie et de sa symbolique est un phénomène essentiel mais relativement lent qui s'achève seulement au VIIe siècle. On a souvent souligné la discrétion des symboles chrétiens dans la numismatique constantinienne, et en général du IVe siècle où le chrisme (seul ou sur le labarum) et la croix n'apparaissent qu'épisodiquement et toujours comme des éléments secondaires des types de droit ou de revers (fig. 5-6). Certes, les divinités païennes sont proscrites mais les *Tychai* des deux capitales (fig. 7) subsistent jusqu'au VIe siècle (nº 108) de même que la Victoire sous sa forme antique de personnage féminin ailé, mais désormais entièrement drapé [16]. La christianisation de cette dernière sur la monnaie progresse au même rythme que dans les célébrations officielles [17] et est évidemment centrée sur son instrument principal, la « croix victorieuse » (*stauros nikopoios*), attribut essentiel des empereurs qui « sont vainqueurs en elle », comme le répète encore le *Livre des cérémonies* au Xe siècle [18].

Fig. 5
Monnaie d'argent de Constantin

Fig. 6
Monnaie d'or d'Arcadius

Fig. 7
Tychai de Rome et Constantinople au revers d'une monnaie d'or de Théodose II

Fig. 8
Revers d'une monnaie de Justinien II

Fig. 9
Droit d'un sceau de plomb du VIe s. avec la Vierge *Nikopoios* ; Dumbarton Oaks

Le Ve siècle est dans l'art monétaire celui d'une plus grande expansion de l'iconographie chrétienne qui l'emportera quasitotalement à la fin du VIe siècle. L'Occident privilégie l'image de l'empereur tenant le labarum et écrasant l'ennemi et orne même de la croix seule le revers des *tremisses,* tandis que l'Orient multiplie sous Théodose II l'association de la croix aux figurations ou aux symboles traditionnels : labarum et globe crucigère aux mains de l'empereur en costume militaire sur l'émission *Gloria orvis terrarum,* globe crucigère et non plus nicéphore dans les mains de la *Tychè* de ses tricennales, et surtout cette longue croix perlée aux mains de la Victoire qui occupe une grande partie du champ du revers du *solidus* dont elle devient un motif essentiel (nº 111). Motif typique et quasi exclusif de la monnaie d'or de 450 à 520, cette Victoire tenant la croix est elle-même remplacée en 522 par un ange (fig. 8) [19]. La Victoire à l'antique subsiste plus longtemps sur les sceaux impériaux, mais à partir de Justin II, ou en tout cas de Maurice (582-602), ceux-ci arborent l'une des images-*palladium* de l'Empire, celle de la Vierge *Nikopoios.* Le buste de cette Vierge avec le « médaillon » (l'*imago clipeata*) du Christ enfant est très en faveur sur les sceaux privés de la fin du VIe au début du VIIIe siècle (fig. 9); la plupart des sceaux impériaux de la même période préfèrent ce type en pied mais il s'agit toujours d'une reproduction de la même icône apotropaïque.

La sigillographie est bien représentative du rôle croissant donné par les empereurs aux icônes « dans leurs actes publics [20] ». Parallèlement à cette première apparition des icônes sur les sceaux, la rénovation des symboles constantiniens amène à remplacer définitivement au VIIe siècle toutes les formes de la Victoire (antique ou christianisée en ange) sur la monnaie d'or et d'argent. La croix et elle seule y est désormais omniprésente (cf. nos 116, 119) et symbolise la puissance du Christ, instrument des triomphes chrétiens. Dans la crise que traverse l'Empire, images ou symboles comme celui de la croix sont, on l'a souvent souligné, le moyen « de mettre les puissances célestes au service de besoins clairs et immédiats [21] » (Kitzinger).

Est-ce dans ce seul contexte que s'inscrit l'apparition courte mais révolutionnaire de l'image du Christ sur les monnaies des deux règnes de Justinien II (nos 120-121)? Certes, puisque l'empereur cherche ainsi à utiliser le prestige croissant des icônes à l'intérieur de l'Empire et à les engager sur le front extérieur, la formule de « guerre par l'image » forgée à leur propos par Grabar reste valable même si on peut la nuancer. Mais il y a là aussi sans nul doute une formule nouvelle d'expression du pouvoir de l'empereur, « serviteur du Christ » lui-même « roi des régnants », et surtout enfin une prise de position implicite au milieu des querelles toujours vivaces sur les deux natures du Christ et de la polémique judéo-chrétienne. Le canon 82 du concile Quinisexte de 692 prescrivant de renoncer aux « types anciens » et aux « ombres », simples « symboles et indications [*prokharagmata*] de la Vérité », et de remplacer l'image de l'Agneau par celle du Christ sauveur « sous sa forme humaine » [*kata tèn anthrôpinon kharaktèra*] explique les émissions justiniennes même s'il n'est pas directement leur origine [22]. D'autres canons moins connus du concile ne sont qu'apparemment en contradiction avec celui-ci : ils ordonnent en effet la destruction de « tout art corrompu ou confus » (§ 100) et l'excommunication de quiconque aura entrepris d' « exécuter les représentations qu'elles soient sur plaques ou autrement qui ensorcellent la vue, corrompent l'esprit et conduisent aux honteuses brûlures du plaisir ». Il ne doit plus y avoir qu'un art orthodoxe renvoyant à une autre réalité. Et la fin du VIIe siècle a bien scellé dans l'art monétaire l'abandon de toute tradition païenne et la fusion de l'art impérial avec l'art chrétien.

Cécile MORRISSON.

1. BRÉHIER, 1936, p. 95, à propos de l'hyperpère de Michel VIII (nº 395), ou M. Yourcenar : « Les profils impériaux vont perdant leurs hauts-reliefs, leurs plans soigneusement dénivelés qui étaient encore ceux de la statuaire antique pour finir par n'être plus que ces images plates et de plus en plus tremblées gravées sur des pièces d'or sans épaisseur... elles expriment les affres d'une économie qui meurt » (*Sous bénéfice d'inventaire,* Paris, 1978, p. 18).
2. HENDY, 1985; MORRISSON, 1989 et 1991.
3. GRABAR, 1936.
4. Entre autres nombreux ex., saint Basile : « L'image impériale est elle aussi appelée empereur et pourtant il n'y a pas deux empereurs; le pouvoir n'est pas séparé et la gloire n'est pas divisée. Et de même que l'autorité qui règne sur nous est une, de même la glorification que nous lui adressons est une et non multiple puisque la vénération témoignée à l'image est transmise à son modèle » (*Du Saint-Esprit,* XVIII, 44).
5. GRIERSON, 1966, avec la bibliographie antérieure. Voir aussi DÖLGER et KARAYANNOPOULOS, 1968. Pour Dölger les bulles d'or ont tenu dans la correspondance des empereurs avec les chefs d'État étrangers le rôle autrefois joué par les « médaillons » d'or (voir ci-dessous et nº 113). Ainsi s'explique le fait que le poids de ces bulles, multiples comme autrefois les « médaillons » de la monnaie d'or courante, était gradué selon l'importance accordée par le gouvernement byzantin à ces correspondants. Au sommet de cette hiérarchie au Xe siècle, le calife de Bagdad avait droit à une bulle de 4 *solidi,* suivi du tsar bulgare (3 s.), des princes géorgiens, des rois de Saxe, de Bavière, de Gaule, de Germanie et du doge de Venise, estimés si l'on peut dire à 2 s., comme le prince de Salerne, divers chefs slaves dont le prince russe et des « archontes » turcs ou petchénègues... (Constantin VII, *De Caerim.,* II, 48).
6. Sur les monnayages barbares, GRIERSON et BLACKBURN, 1986; GRIERSON, 1991, p. 1-28. Sur la monnaie omeyyade, MORRISSON, 1992-II (avec bibl.).
7. CAMERON, 1975, p. 10-11.
8. GRABAR, 1984, p. 35.
9. HENDY, 1985.
10. Elle peut atteindre jusqu'à 99,9 %, valeur qui n'a été dépassée que très récemment par les techniques les plus modernes. Voir AMANDRY *et al.,* 1982.
11. BERTELÈ, 1978.
12. MORRISSON *et al.,* 1985; EAD, 1989 et 1992.
13. MORRISSON, 1981.
14. Sur l'abstraction et le traitement linéaire du portrait monétaire impérial à partir de Justinien, KITZINGER, 1958, p. 120 et 1977, p. 102 s. Le relief et la sculpture sont souvent liés en général par les Byzantins à l'idée d'idole, tandis que les figurations plates (sur bois ou sur métal) se refusent à créer l'illusion mais renvoient au monde du sacré (DAGRON, 1979, p. 133-137).
15. BAYNES, 1955; LEPELLEY, 1991.
16. BELLINGER et BERLINCOURT, 1962, p. 62-64. Dernière apparition de la Victoire sur un globe sur une rarissime monnaie d'argent d'Héraclius, frappée vers 615 (à l'Ermitage, HAHN, 1981, nº 129).
17. MC CORMICK, 1986, p. 100-119.
18. GRABAR, 1936, p. 32-39.
19. Les monnaies lombardes qui s'en inspirent au VIIe siècle le nomment saint Michel et l'identifient ainsi avec certitude.
20. GRABAR, 1984, p. 41-42; DAGRON, 1979.
21. KITZINGER, 1954, et 1980, qui définit la période qui va du milieu du VIe au début du VIIIe siècle comme « the era of *potentiation* », formule révélatrice de la puissance émotionnelle investie alors dans les images (cf. HALDON, 1990, p. 424) et qui vaut également pour les monnaies et les sceaux.
22. On notera les termes liés au vocabulaire de la frappe monétaire (*kharagma, kharaktèr*), la comparaison entre l'empreinte et son modèle ayant depuis longtemps, on l'a vu, alimenté la réflexion sur l'image.

107

Multiple d'or de Constantin Ier (311-337)

Constantinople. Frappé en 326
Or
34 mm; 13,32 g
Au droit : CONSTANTINVS MAX[*imus*] AVG[*ustus*] (« Constantin, très grand, Auguste »); buste à droite de l'empereur avec le diadème gemmé, portant le paludamentum agrafé sur l'épaule.
Au revers : GAVDIVM AVGVSTI NOSTRI (« La joie de notre auguste »); deux génies ailés, nus, debout, de profil se faisant face, tenant une guirlande.
A l'exergue : CONS[*tantinopolis*].

PROVENANCE
Trouvé en 1780 au château d'Étoupeville à Helleville (Manche, canton des Pieux, arrondissement de Cherbourg) avec 5 autres multiples d'or et 10 *solidi* constantiniens; Cabinet du Roi depuis 1783 ou 1786
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Médaillons, n° 26.

Ce multiple, d'une valeur de trois *solidi,* fut mis au jour en 1780 par des ouvriers qui réparaient le mur du jardin du château d'Étoupeville, près de Cherbourg. Cette trouvaille, dite d'Helleville du nom du village sur le territoire duquel était situé ce château, fut achetée dans sa totalité, mais en deux lots, pour le Cabinet du Roi, en 1783 et 1786. Elle comprenait un autre multiple de trois *solidi* et quatre de neuf *solidi* (poids théorique 36,50 g) ainsi que dix *solidi*. C'est l'une des « plus importantes découvertes de médaillons romains » ou en tout cas de multiples constantiniens. Toutes les pièces disparurent dans le grand vol du Cabinet des Médailles de 1831 à l'exception de celle-ci et d'un sou d'or d'Antioche. La trouvaille nous est heureusement connue par les moulages en plâtre exécutés sous la Restauration par Mionnet pour M. de Gerville, un érudit qui fut l'un des fondateurs de la Société des Antiquaires de Normandie en 1824. Celui-ci les légua en 1854 avec le reste de sa collection à Félix Feuardent, qui les donna à son tour au Cabinet des Médailles en 1875, ce qui permit à E. Babelon, en 1906, de reconstituer la composition du trésor.

Le type du droit présente un diadème formé de rosettes de perles séparées par des feuilles de laurier appariées, orné en son centre, ici au sommet du buste, d'un cabochon ou d'un camée. Ce type de diadème perlé, extrêmement élaboré, est celui réservé aux augustes tandis que les césars n'ont en général droit qu'à la simple couronne de lauriers. Le diadème était l'insigne de la royauté dans les monarchies hellénistiques et à ce titre ne fut jamais porté par les empereurs tant que persista la fiction de la *respublica* romaine. Son apparition dans le portrait impérial sur la monnaie à partir des *vicennalia* de 325-326 est l'un des signes de la transformation des institutions et une caractéristique que l'on peut qualifier de « byzantine ».

Le type du revers s'inspire d'un motif très en vogue, notamment sur les sarcophages de la fin du IIIe siècle. L'utilisation d'une iconographie pour ainsi dire privée pour illustrer le thème, à l'origine réel et spontané de la « réjouissance publique » devenu désormais l'objet d'un décret officiel, est aussi le signe de l'évolution du langage de l'art officiel constantinien. L'utilisation de ce type de revers avec la légende *Vot(is) Decenn(alibus) D(omini) N(ostri) Constantini Caes(aris)* sur un autre multiple de trois *solidi* frappé à Thessalonique au nom de Constantin II (Bruun, 1966, p. 520, n° 165) amène la plupart des auteurs à dater celui-ci également de 326, mais Bruun préfère le dater de 333, tandis qu'il place en 330 un autre médaillon de même type et légende frappé à Nicomédie (Bruun, 1966, p. 627, n° 161) et en 335-336 un second exemplaire semblable au nôtre trouvé près d'Alexandrie et conservé actuellement à Dumbarton Oaks (Bruun, 1966, p. 583, n° 76, et exp. *Age of Spirituality,* 1977, n° 35). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Babelon, 1906, p. 170 et pl. VIII, fig. 5; Gnecchi, I, 1912, p. 16, n° 17, et pl. 6, 14; Toynbee, 1944, p. 175; Bellinger, 1958, p. 131-132; Alföldi, 1955, p. 131-150; Alföldi, 1963, p. 168, n° 142; Bruun, 1966, p. 580, n° 64; Bastien, 1972, p. 74.

108

Multiple d'or de Constance II (353-361)

Antioche. Frappé entre fin 347 et le 6 novembre 355
Or
37 mm; 19,71 g
Au droit : FL[*avius*] IVL[*ius*] CONSTANTIVS PERP[*etuus*] AVG[*ustus*] (« Flavius Iulius Constantius Auguste perpétuel »); buste à gauche de l'empereur portant le diadème gemmé à double rang de perles et le *paludamentatum* agrafé sur l'épaule gauche.
Au revers : GLORIA ROMANORUM (« La gloire des Romains »); Constantinople portant la couronne tourelée assise à gauche sur un trône à haut dossier, le pied sur une proue de navire; elle tient un long sceptre en main gauche et en main droite le globe surmonté d'une Victoire qui la couronne.
A l'exergue : S[*acra*] M[*oneta*] ANT[*iochiae*] (« atelier impérial d'Antioche »).

PROVENANCE
Coll. C. de Beistegui; acq. en 1945
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Beistegui, n° 237.

D'une conservation exceptionnelle comme toutes les pièces de la collection Carlos de Beistegui entrée au Cabinet des Médailles en 1945, ce multiple d'une valeur de 4 *solidi* 1/2 est parfaitement représentatif de l'évolution de l'art monétaire du IVe siècle. Bien que de profil, le portrait de l'empereur n'est plus individualisé et a déjà cette impersonnalité hiératique qui deviendra la norme au siècle suivant (cf. n° 100).

Le revers est une belle illustration de la *Tychè* de Constantinople, personnification et figuration de la cité. La femme est sans doute inspirée de Rhéa-Cybèle (Toynbee, 1947, p. 136) dont le temple avait été construit ou reconstruit par Constantin à côté de celui consacré à la *Tychè,* sur la place du Tétrastôon, l'ancien centre de la Byzance préconstantinienne (Dagron, 1974, p. 40-45). La numismatique permet de se représenter cette statue monumentale, le pied posé sur une proue de navire, tenant un long sceptre dérivé du thyrse dionysiaque, allusion à l'épithète *Anthousa,* pendant exact de celle de *Flora* portée par la *Tychè* romaine et conférée à la nouvelle Rome par Constantin lors de la dédicace du 11 mai 330. Ici toutefois Constantinople est à la fois figurée sur un trône imposant et couronnée par la Victoire, avec la légende *Gloria Romanorum.* La signification est claire : sans avoir pour autant supplanté Rome, « l'image de Constantinople » *suffit* désormais à représenter intégralement la « capitale romaine » (Dagron, 1974, p. 49-51).

Ce type frappé également à Nicomédie, Sirmium et Rome pourrait, selon Toynbee, avoir été frappé pour célébrer le 1100e anniversaire de la fondation de Rome. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Gnecchi, I, 1912, pl. IX, n° 13; Toynbee, 1947, p. 136; Dagron, 1974, p. 40-51 et pl. I, n° 8; Babelon, 1934, p. 28, n° 237; Kent, 1981, p. 517, n° 69.

109

Monnaie d'or (*solidus*) de Théodose II (408-450)

Constantinople. Frappé de 426 à 429
Or
21,5 mm; 4,41 g
Au droit : D[*ominus*] N[*oster*] THEODOSIVS P[*ius*] F[*elix*] AVG[*ustus*] (« Notre Seigneur Théodose, pieux et heureux Auguste »); buste aux trois quarts de face de l'empereur, casqué et cuirassé, armé de la lance.
Au revers : SALVS REI PVBLICAE Z (Z inversé) (« Le Salut de l'État. Septième [officine] »); les deux empereurs (Théodose II et Valentinien III) nimbés, vêtus du *divitision* et du *loros,* assis de face sur un trône à haut dossier. Ils tiennent chacun en main droite un sceptre crucigère, en main gauche la *mappa*. Dans le champ en haut, au centre, une étoile. A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. n° 1817.

Cette émission très importante, inaugurée à l'occasion du couronnement de Valentinien III à Rome, fut poursuivie pendant les quatre années suivantes, du début de 426 à la fin de 429. La représentation de Valentinien III au revers et sa petite taille par rapport à celle de Théodose II s'expliquent par le jeune âge de l'empereur d'Occident (né en 419). Après les péripéties qui avaient suivi le décès de son oncle Honorius survenu le 15 août 423, Valentinien III avait été nommé césar par Théodose II le 23 octobre 424. Revenu à Rome avec sa mère et régente Galla Placidia, il y fut proclamé auguste avec l'assentiment de Théodose II le 23 octobre (ou décembre) 425. Le type de cette émission — dont une variante antérieure avec Théodose II seul trônant et Valentinien III césar debout fut également frappée à Aquilée — vise à marquer la solidarité (*unanimitas*) des deux empereurs et des deux parties de l'Empire tout en soulignant la préséance de l'empereur d'Orient en raison de son

107

107 revers

108

108 revers

109

109 revers

âge et la protection qu'il accorde à son jeune neveu.

Les souverains portent le costume consulaire qui convenait à la célébration commune d'une part du deuxième consulat de Valentinien III et d'autre part du douzième consulat de Théodose II à partir du 1er janvier 426. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Kaegi, 1968, p. 19-20, 25-26; Hahn, 1989, nº 23 b.

110

Monnaie d'or (*solidus*) de Théodose II (408-450)

Constantinople. Frappé au début de 441
Or
21 mm; 4,48 g
Au droit : mêmes buste et légende qu'au nº 109
Au revers : VIR[*tus*] ЄXЄRC[*itus*] ROM[*ani*]Є
(« La valeur de l'armée romaine. Cinquième officine »); l'empereur en costume militaire porte un trophée sur l'épaule et traîne un captif par les cheveux.
Dans le champ à droite, une étoile. A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. nº 1818.

Le *solidus* porte au droit l'effigie désormais traditionnelle et prédominante de l'empereur armé, en buste aux trois quarts de face. Le type du revers, inspiré d'une émission de Julien (fig. 1), est vraisemblablement lié à la reprise en Orient de la guerre contre les Huns à cette date et témoigne aussi des goûts antiquisants du préfet du prétoire Cyrus. C'est le dernier exemple dans la numismatique du Ve siècle d'un thème de l'empereur combattant et victorieux qui ne soit pas purement symbolique et renoue avec la tradition de la soumission des barbares évoquée au IVe siècle par différents types analogues (*Fel Temp Reparatio*), l'empereur armé de la lance terrassant un cavalier ou tirant un barbare de sa hutte, *Gloria Romanorum,* l'empereur tenant le labarum traînant un captif par les cheveux. Il resta limité à l'Orient, car il n'y avait pas alors de célébration votive qui pût donner lieu à une émission commune à tout l'Empire. Par ailleurs, ce thème militaire n'était sans doute pas approprié à la situation de Valentinien III alors en paix avec Attila. L'empereur d'Occident frappait à cette date au type le plus courant de son règne, *Victoria Auggg,* l'empereur tenant une longue croix et un globe nicéphore et foulant du pied un serpent à tête humaine) à la symbolique essentiellement religieuse, le monstre représentant l'hérésie écrasée par le souverain garant d'une foi orthodoxe. C. Mo.

Fig. 1
Monnaie d'or de Julien
(361-363), revers

BIBLIOGRAPHIE
Courcelle, 1966, p. 346; Demougeot, 1986; Hahn, 1989, nº 31 b; Kent, 1992, p. 195-196.

111

Monnaie d'or (*solidus*) d'Anastase Ier (491-518)

Constantinople. Frappé de 492 à 507
Or (98,8 %; argent 1,07 %; cuivre 0,16 %)
22 mm; 4,42 g
Au droit : D[*ominus*] N[*oster*] ANASTASIVS P[*er*]P[*etuus*] AVC[*ustus*] (« Notre Seigneur Anastase, Auguste perpétuel »); même buste qu'au nº 109.
Au revers : VICTORIA AVCCCI [*Augusti*] (« Victoire de l'empereur. Dixième [officine] »); Victoire ailée debout à gauche tenant en main droite une grande croix.
Dans le champ à gauche, une étoile. A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Cabinet de l'abbaye de Sainte-Geneviève; déposé au Cabinet des Médailles en 1793
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Ancien fonds 186.

Anastase utilise ici au revers le type de la Victoire ailée tenant une longue croix qui est le type quasiment unique des *solidi* orientaux depuis l'avènement de Marcien en 450. Cette représentation, qui associe la personnification païenne au symbole chrétien, avait été introduite par Théodose II sans doute en 422 à l'occasion de son dixième consulat et peut-être d'une victoire sur les Perses (Hahn, 1989, p. 26). La croix perlée représente peut-être la croix monumentale érigée sur le Golgotha en 420 (Frolow, 1948) ou plutôt celle du Forum de Constantin (Grabar, 1984, p. 34 et n. 22). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Frolow, 1948; Hahn, 1973, nº 5; Morrisson, 1970, p. 18, 07 (pl. I, 07).

112

Multiple d'or (*sesquisolidus*) de Justin Ier (518-527)

Constantinople. Frappé en 518
Or. Un solidus et demi
29 mm; 6,65 g (percé)
Au droit : D[*ominus*] N[*oster*] IVSTINVS P[*er*]P[*etuus*] AVC[*ustus*] (« Notre Seigneur Justin, Auguste perpétuel »); buste de l'empereur diadémé, à droite, vêtu de la chlamyde.
Au revers : ADVENTVS ROM[*ae*] AVG[*usti*] (« Entrée à Rome de l'empereur »); l'empereur chevauchant à gauche. Nimbé, diadémé, vêtu d'un manteau flottant, il tient la main droite levée; le cheval, orné de phalères, marche au pas, à gauche, la patte avant gauche levée.
Dans le champ à gauche, une étoile. A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Ancien fonds, Médaillons 58.

Cet exemplaire est le dernier des multiples d'or romano-byzantins conservés au Cabinet des Médailles et précède de peu le « médaillon disparu » de Justinien (nº 113). Les émissions de tels multiples sont devenues de plus en plus rares au VIe siècle et ont cessé, semble-t-il, après Maurice (582-602), dont les quatre pièces d'une valeur de 4 *solidi* provenant du trésor chypriote de Kyrenia sont conservées au Metropolitan Museum (Grierson, 1955).

Les multiples de la valeur d'un *solidus* et demi sont toujours au type de l'*adventus,* cette entrée solennelle de l'empereur dans une ville dont la symbolique et le rituel ont été maintes fois étudiés (Kantorowicz, 1965; Toynbee, 1944, p. 108-109; McCormick, 1986, etc.). Mais il n'y a plus à chercher ici comme au IVe siècle d'entrée particulière qui soit commémorée par cette frappe. Celle-ci peut aussi bien avoir été distribuée au titre de l'*augustaticum,* ce *donativum* d'avènement attesté encore pour Justin Ier par le *Livre des Cérémonies* (I, § 93, Bonn, p. 430 B). La proclamation de l'empereur est alors l'équivalent de sa première entrée solennelle dans la ville (Delmaire, 1989, p. 566-568).

La date de l'entrée de cette pièce unique dans les collections nationales n'est pas connue, le seul *terminus* étant celui fourni par la publication de Sambon en 1912. Le fait que la pièce soit percée et qui plus est dans une position sans rapport avec l'iconographie (à 2 h au droit) plaide en faveur d'une provenance hors de l'Empire (cf. Callu, 1990). Elle aurait pu en ce cas faire l'objet, ce qui était aussi souvent le cas pour ces multiples, d'un cadeau à un chef barbare, allié ou mercenaire. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Sambon, 1912, pl. I, 41; Peirce et Tyler, II, 1932, pl. 72; Lafaurie, 1956, p. 36; Morrisson, 1970, p. 37, 01 (pl. IV, 01); Hahn, 1973, nº 1.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, nº 3.

113

« Médaillon perdu » de Justinien Ier (527-565)

Constantinople. Frappé en 534 (?)
Galvanoplastie réalisée à partir d'un moulage en soufre de l'original. Ce multiple en or frappé à la taille d'une demi-livre romaine pesait 5 onces 2 gros, soit 160,6 g
86 mm
Au droit : D[*ominus*] N[*oster*] IVSTINIANVS P[*er*]P[*etuus*] AVC[*ustus*] (« Notre Seigneur Justinien, Auguste perpétuel »).
Au revers : SALVS ET CLORIA ROMANORVM (« Le salut et la gloire des Romains »).
A l'exergue : CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE (de l'original)
Trouvé en 1751 dans le voisinage de Césarée de Cappadoce (act. Kayseri, Turquie), sur le site de la forteresse de Môkèsos; acq. pour le compte du roi par le comte Dessaleurs, ambassadeur de France à Constantinople, qui écrivit au ministre

110

110 revers

111

111 revers

112

112 revers

113 revers

113 face

et secrétaire d'État, Rouillé, en se félicitant d'avoir pu l'arracher à la concurrence des « antiquaires anglais » : « La valeur de l'or du médaillon [*i. e.* au poids] est de plus de 540 livres; il m'a coûté 758 livres 5 sols », ce qui représentait une prime d'environ 40 %.
Cabinet du Roi de 1751 à 1831.
Volé le 5-6 novembre 1831 et fondu.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

Conservé au Cabinet du Roi où Louis XV l'avait fait déposer, en chargeant le garde, Claude Gros de Boze, de le publier (Gros de Boze, 1759), ce multiple disparut du Cabinet des Médailles avec près de 4000 autres monnaies et médaillons d'or et de nombreux autres trésors lors du grand vol de la nuit du 5 au 6 novembre 1831. Une partie de ces pièces et objets put rapidement être récupérée, mais le frère d'un des voleurs, bijoutier de son état, avait déjà fondu le médaillon de Justinien, d'autres multiples romains, rares ou uniques, et quelque 2000 pièces. Depuis, il n'était plus connu et commenté qu'à partir de la gravure de 1759 (fig. 1). Mais l'article d'E. Babelon (1896), en ramenant l'attention des spécialistes sur cette frappe exceptionnelle, fit retrouver au British Museum une empreinte en soufre dont on tira des galvanoplasties pour les Cabinets de Londres et de Paris (Babelon, 1899). Cette empreinte avait été acquise de Mionnet. Employé du Cabinet des Médailles depuis 1795, celui-ci avait réalisé des matrices des plus belles monnaies antiques de Paris — dont un certain nombre sont encore conservées à la Bibliothèque nationale — et en tirait des moulages en soufre qu'il vendait aux amateurs. Pour faciliter leur diffusion, il publia de 1806 à 1839 plusieurs volumes et plusieurs éditions d'une *Description de médailles antiques, grecques et romaines...*, qui recensait plus de 52000 exemplaires.

C'est improprement qu'on qualifie cette pièce de « médaillon » en raison de ses grandes dimensions, analogues à celles des médailles modernes. Il s'agit en fait d'un multiple de la pièce d'or courante, représentant, comme l'indique son poids, 36 *solidi*. C'est l'une des plus grosses espèces monétaires romano-byzantines jamais retrouvées, puisqu'elle n'est dépassée que par le multiple de Valens de 40 *solidi* (d'un poids de 178,9 g), conservé à Vienne (Gnecchi, 1912, I, p. 37, 10, pl. 18, 1), et par les multiples (de 56 et 48 *solidi*) de Constance II du trésor hongrois de Szilagy-Somlyo, conservés à Vienne, dont le poids sans la monture est inconnu (Bruun, 1966, 42; Bastien, 1972, p. 79). Mais on sait par Grégoire de Tours (*Hist. Franc.*, liv. VI) que le roi Chilpéric avait reçu de l'empereur Tibère (578-582) des « pièces d'or du poids d'une livre », soit 325 g environ.

Le caractère exceptionnel de la pièce se marque toutefois dans son iconographie et dans son style. Le thème du revers est rare et lié à la tradition de l'*adventus* (entrée triomphale), tel que le représentait, par exemple, avec la même personnification de la Victoire conduisant l'empereur un médaillon de Gallien (Webb, V, 1, 1927, pl. XI, 165) ou celui de Constantin I^er^ de 330 (Gnecchi, 1912, I, p. 15, 1; Bruun, 1966, p. 626, 160). Elle évoque aussi précisément la statue équestre, disparue, de Justinien sur l'*Augustéon* de Constantinople, connue par un dessin ancien (fig. 2; Janin, 1964, p. 74-75) où l'empereur, comme ici, porte sur la tête la *toufa*. La pièce est de plus gravée avec un fort relief qui se rencontre rarement, même sur les multiples antérieurs, et un soin particulier est apporté au traitement des détails (fibule, drapés divers, crinière et phalères du cheval, etc.).

Il est très probable que cette pièce a été frappée à l'occasion du triomphe de 534 qui célébra la reconquête de Carthage et la victoire de Bélisaire sur les Vandales et qui fut accompagné de largesses exceptionnelles. C. Mo.

Fig. 1
Médaillon d'or du Cabinet du Roy, gravure du mémoire de Gros de Boze

Fig. 2
Statue de Justinien sur l'Augustéon, d'après le dessin de Nymphirius à la Bibliothèque du Sérail d'Istanbul (aujourd'hui à Budapest)

BIBLIOGRAPHIE
GROS DE BOZE, 1759, p. 523-531; BABELON, 1896, p. 293-326; BABELON, 1899, p. 1; BABELON, 1901; WROTH, I, 1908, p. 25; MORRISSON, 1970, p. 69 (pl. VIII, 1); MORRISSON, 1972, p. 38-43; HAHN, 1973, nº 1.

EXPOSITIONS
Graveurs d'acier, 1971, nº 1; *Wealth of the Roman World*, 1977, nº 674.

114

114 revers

114

Follis de Justinien I^er^ (527-565)

Justinien I^er^ (527-565). Constantinople.
Frappé en 538-539
Cuivre
40 mm; 21,14 g
Au droit : D[*ominus*] N[*oster*] IVSTINIANVS P[*er*]P[*etuus*] AVC[*ustus*] (« Notre Seigneur, Justinien, Auguste perpétuel »); buste de face de l'empereur casqué et cuirassé, avec le bouclier. En main droite, le globe crucigère. Dans le champ à droite, une croix.
Au revers : M (= 40 [nummi]); à gauche : A/N/N/O; à droite : XII (12^e^ année régnale); au-dessous : B (lettre d'officine). A l'exergue : CON[*stantinopolis*].

PROVENANCE
Don Delombardy, 1847, au Cabinet du Roi
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 8.

En 537, une novelle de Justinien prescrivit de dater tous les documents officiels par l'année de règne, le consulat et l'indiction (cycle fiscal de 15 ans). Cette datation ne fut appliquée qu'à la monnaie de cuivre, sans doute en raison de son caractère fiduciaire — sa valeur nominale, indiquée ici en *nummi* de compte, étant supérieure à sa valeur métallique — et du fait que son rapport avec la monnaie d'or pouvait être changé arbitrairement par les autorités, comme ce fut le cas en 542 (Procope, *Histoire secrète,* XXV, 12), et sans doute souvent par la suite.

Cette réforme fut accompagnée par un changement du type impérial du droit : l'effigie de profil du *follis* et de ses fractions étant remplacée par une représentation cuirassée et casquée de l'empereur tenant le globe surmonté de la croix. Une transformation analogue s'observe sur les autres espèces monétaires, notamment sur le *solidus,* et fournit un repère essentiel pour la chronologie des monnaies d'or. Le passage du globe crucigère dans la main même de l'empereur, où il symbolise l'université d'un pouvoir d'origine divine, marque une étape importante dans la création d'une typologie impériale chrétienne, et par là proprement byzantine. Justinien tenait aussi le globe crucigère sur la statue équestre de l'*Augustéon* (nº 113, fig. 2) que Procope interprète ainsi (*de Aedificiis* I, 2, 2) : « il tient en main gauche le globe, par où le statuaire a voulu signifier que toute la terre et la mer lui obéissent; il ne porte ni épée ni lance, ni aucune autre arme, mais le globe est surmonté d'une croix par la force de laquelle l'Empire et la victoire lui ont été accordés ». C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 77, nº 26, pl. XI, 26; MORRISSON, 1989, p. 244-249.

115

Solidus de Phocas (602-610)

Constantinople. Frappé de fin 603 à 607
Or
20 mm ; 4,49 g
Au droit : d[*ominus*] N[*oster*] FOCAS PЄRP[*etuus*] AVC[*ustus*] (« Notre Seigneur Phocas, Auguste perpétuel ») ; buste de face de l'empereur, barbe courte, portant le *stemma* (diadème de deux rangs de perles orné en son centre d'une croix) avec la cuirasse et le *paludamentum*. En main droite, le globe crucigère. Dans le champ à droite, une croix.
Au revers : VICTORIA AVCC[*gusti*] Γ (« Victoire de l'empereur. Troisième [officine] ») Ange debout de face, tenant en main droite une longue croix chrismée, en main gauche le globe crucigère. A l'exergue : CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Coll. du duc Louis d'Orléans, fils du Régent ; légué au Cabinet de l'abbaye de Sainte-Geneviève en 1752 ; déposé au Cabinet des Médailles en 1793
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 528.

Phocas est le premier empereur à porter à nouveau la barbe sur la monnaie. Celle-ci avait quasiment disparu au VIe siècle, où on ne l'observe plus, sous une forme d'ailleurs très discrète, que sur de rares émissions consulaires d'Anastase ou sur certains *solidi* de Justin II où elle peut être interprétée en début de règne comme un signe de deuil, la coutume romaine voulant en effet qu'on ne se rasât pas pendant cette période.

Mais il s'agit ici d'une effigie beaucoup plus typée qui s'efforce peut-être de rendre l'apparence de ce soldat proclamé empereur par les troupes de Thrace révoltées contre Maurice : « le tyran Phocas, ce centurion ou *kentarkhos,* de stature moyenne, laid, au visage effrayant, au poil roux, aux sourcils qui se rejoignent, à la barbe taillée..., avait une cicatrice sur la joue qui noircissait quand il se mettait en colère ; c'était un grand amateur de vin et de sang... » (Cedrenus, I, p. 708). Et cette effigie typée se retrouve aussi sur un poids conservé au British Museum (fig. 1 ; cf. Grierson, 1982-II, fig. 52) marquant l'abandon d'une représentation impériale plus ou moins classicisante et lointainement dérivée des types hellénistiques pour un traitement plus expressionniste.

L'ange du revers est le type traditionnel du *solidus* depuis Justin Ier. Il est devenu l'expression chrétienne de la Victoire accordée par la faveur divine qui l'envoie combattre à la tête des armées. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 220, n° 03, pl. XXXIV, 03 ; HAHN, 1975, n° 7.

Fig. 1
Poids en bronze ;
Londres, British Museum

116

Solidus d'Héraclius (610-641)

Constantinople. Frappé de 629 à 632
Or
20 mm ; 4,33 g
Au droit : dd NN (*Domini Nostri*) hЄRACLIUS ЄT hЄRA[*clius*] CONST[*antinus*] P[*er*]P[*etui*] AV[*gusti*] (« Nos Seigneurs Héraclius et Héraclius Constantin, Augustes perpétuels ») ; bustes de face d'Héraclius (barbe longue et moustaches) à gauche, et d'Héraclius Constantin à droite, portant le *stemma,* vêtus de la chlamyde ; entre leurs têtes, une croix.
Au revers : VICTORIA AVGU[*storum*] Θ (« Victoire des empereurs. Neuvième [officine] ») ; croix potencée au-dessus de trois degrés. Dans le champ à droite, K.
A l'exergue : CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*] (« Or purifié de Constantinople »).

PROVENANCE
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 604.

La datation de ce type est assurée par la comparaison avec le monnayage de bronze où cette nouvelle effigie d'Héraclius avec la barbe longue apparaît à partir de la vingtième année du règne. La barbe longue, qu'Héraclius s'était laissé pousser pendant les dernières campagnes qui lui permirent de vaincre les Perses — il était alors resté trois ans sans retourner dans la capitale —, est ici à la fois un rappel de son apparence réelle, lors de son retour triomphal et des cérémonies qui l'accompagnèrent, et le signe d'un véritable chef d'armées partageant la vie rude de ses troupes. L'empereur avait en effet, contre l'avis de ses conseillers, pris directement la tête des opérations, ce qui ne s'était pas vu depuis Théodose Ier.

Ces éléments sont certainement beaucoup plus importants que l'éventuelle volonté de décrire l'évolution de l'effigie impériale dans le temps, indéniable toutefois en ce qui concerne la représentation du fils d'Héraclius, Héraclius Constantin, né en 612 et successivement représenté sur la monnaie comme un enfant, un adolescent et, ici, à l'âge de dix-sept ans, comme un adulte.

La présence du co-empereur (Héraclius Constantin, couronné césar le 25 décembre 612 et auguste le 22 janvier 613) sur les principales espèces monétaires est liée à la pratique ancienne de l'association au pouvoir du successeur présomptif du vivant de l'empereur. Mais cette pratique qui n'avait au VIe siècle donné lieu qu'à des émissions extrêmement limitées telle celle de Justin II et Tibère (cf. Morrisson, 1970, p. 157) devient ici la règle pour les émissions courantes.

On note enfin au revers l'adoption définitive du type de la croix sur des degrés introduit une première fois sous Tibère II (578-582) au début de la guerre contre les Perses. Outre sa signification symbolique de croix victorieuse (*stauros nikopoios*), il rappelle aussi un monument réel, soit la croix décorée élevée par Théodose II sur le Golgotha (Frolow, 1948), soit plus vraisemblablement la croix du Forum de Constantin (Grabar, 1984, p. 34 et n. 22). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1959, p. 131-154 ; GRIERSON, 1968, p. 216-218 ; MORRISSON, 1970, p. 220, n° 35, pl. XL, 35 ; HAHN, 1981, n° 37 a.

117

Hexagramme d'Héraclius (610-641)

Constantinople. Frappé de 625 env. à 629
Argent
24 mm ; 6,50 g
Au droit : dd NN(*Domini Nostri*) hЄRACLIUS ЄT hЄRA[*clius*] CONST[*antinus*] P[*er*]P[*etui*] AV[*gusti*] (« Nos Seigneurs Héraclius et Héraclius Constantin, Augustes perpétuels ») ; à gauche Héraclius (barbe courte), à droite Héraclius Constantin, assis de face sur un trône sans dossier, les pieds sur un *souppedion* ; portant le *stemma,* vêtus de la chlamyde, ils tiennent en main droite le globe crucigène. Entre leurs têtes, une croix.
Au revers : dЄUS AdIUTA ROMANIS (« Dieu, viens en aide aux Romains ») ; croix potencée au-dessus d'un globe et de trois degrés.

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger ; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, coll. Schlumberger 2653.

Ainsi nommée parce qu'elle pesait six *grammata* ou scrupules, soit 6,72 g, cette nouvelle espèce de monnaie d'argent fut frappée à partir du début de 615 (*Chronique pascale,* I, p. 706) dans le but de financer l'effort de guerre contre les Perses qui avaient envahi à partir de 613 une grande partie de l'Asie Mineure. Elle servit alors à payer les traitements officiels (*rogai*) réduits de moitié. En 622, relate Théophane (*Chronographie,* éd. De Boor, I, p. 302-303), « l'empereur pressé par le manque de ressources, après avoir pris les richesses des maisons divines en prêt, s'empara même des lustres (*polykandèla*) de la Grande Église (Sainte-Sophie) ainsi que d'autres objets mobiliers de service, et frappa en abondance des *nomismata* (monnaies d'or) et des *miliarèsia* (monnaies d'argent) ».

Les circonstances de cette émission expliquent le choix du motif de la croix du revers — palladium d'autant plus précieux que la relique même de la Vraie Croix vient d'être emportée par Chosroès de Jérusalem à Ctésiphon — et de l'invocation qui l'accompagne, cri de guerre des soldats en campagne selon le *Strategikon* de l'empereur Maurice. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1968, p. 17-18 ; MORRISSON, 1970, p. 272, n° 09, pl. XLIII, 09 ; YANNOPOULOS, 1978 ; GRABAR, 1984, p. 36-37 ; HAHN, 1981, n° 140.

115

115 revers

116

116 revers

117

117 revers

118

Solidus de Constantin IV (668-685)

Constantinople. Frappé de 674 à 681
Or
20 mm; 4,44 g
Au droit : d[*ominus*] N[*oster*] CO[*n*]ST[*anti*]NUS P[*erpetuus Augustus*] (« Notre Seigneur Constantin. Auguste perpétuel »); buste de face de l'empereur (barbe courte) portant le casque diadémé, la cuirasse et le bouclier, armé de la lance tenue transversalement derrière la tête.
Au revers : VICTO[*ri*][A] AVGU(storum) Є (« Victoire des empereurs. Cinquième [officine] »); au centre, croix potencée au-dessus de trois degrés; à gauche Héraclius, à droite Tibère, portant la couronne crucigère, tenant le globe crucigère en main droite, vêtus de la chlamyde, debout de face.
A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*].

PROVENANCE
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 717.

La médiocrité de la gravure, l'abréviation drastique de la titulature impériale, ainsi que la frappe excentrée du revers sont autant de signes d'une production monétaire de crise, effectuée en hâte dans des conditions difficiles. C'est l'époque où la flotte arabe du calife omeyyade Moawiya vient mettre le siège plusieurs années devant Constantinople pour ne céder que devant l'emploi du feu grégeois en 678.

L'abandon par Constantin IV du portrait en chlamyde de ses prédécesseurs et le retour au type armé du Bas-Empire sont également le reflet de cette tension des forces de l'État byzantin dans une position défensive. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 379, nº 09, pl. LVIII, 09. HAHN, 1981, nº 7 a.

119

Solidus de Constantin IV (668-685)

Constantinople. Frappé de 681 à 685.
Or
18 mm; 4,25 g
Au droit : PO[*minus*] C[*o*]NSTAN[*tin*][U]S P[*er*]P[*etuus*] A[*ugustus*] (« Notre Seigneur Constantin, Auguste perpétuel »); buste de face de l'empereur (barbe courte) portant le casque diadémé, la cuirasse et le bouclier, armé de la lance tenue transversalement derrière la tête.
Au revers : VICTOR[*i*]A AVGU[*sti*] I (« Victoire de l'empereur. Dixième [officine] »); au centre, croix potencée au-dessus de trois degrés. A l'exergue, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*].

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. nº 2852.

Cette pièce a été frappée après que Constantin IV eut déposé ses frères et co-empereurs et leur eut fait couper le nez pour assumer seul le pouvoir. Elle frappe par la qualité relative de sa gravure qui contraste avec la médiocrité des émissions précédentes et souligne l'idéologie de restauration justinienne qui marque le règne : Constantin IV avait donné le nom de Justinien à son fils et reprend ici, comme sur son monnayage de bronze, le type du buste armé et casqué des Vᵉ et VIᵉ siècles (nºˢ 109-111, 113). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 374 et p. 379, nº 11, pl. LVIII, 11; HAHN, 1981, nº 10.

120

Solidus de Justinien II (premier règne) (685-695)

Constantinople. Frappé de 692 à 695
Or
19 mm; 4,48 g
Au droit : IhS[*ous*] CRISTOS RЄX RЄGNANTIUM (« Jésus-Christ roi des régnants »); buste de face du Christ (avec la barbe et les cheveux longs) vêtu de la *stola* et du *colobion*, bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles; derrière sa tête, une croix.
Au revers : D[*ominus*] IUSTINIANUS SЄRU[*us*] ChRISTI Δ (« Le Seigneur Justinien, serviteur du Christ. Quatrième [officine] »); l'empereur avec la barbe courte, debout de face; vêtu du *divitision* et du *loros*, il tient en main gauche l'*akakia* et en main droite une longue croix potencée au-dessus de deux degrés. Au-dessous, CON[*stantinopolis*] OB[*ryzum*].

PROVENANCE
Cabinet du Roi, Inventaire de 1685
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 741.

Cette pièce est l'une des plus célèbres de la numismatique byzantine (cf. p. 162). Elle a été frappée sans doute à partir du nouveau lustre de 692, sinon en application directe du canon 82 du concile Quinisexte prescrivant que « l'on remette dorénavant dans les images au lieu de l'ancien agneau les traits humains du Christ », du moins dans un contexte favorable à une telle représentation. Le Christ n'avait jusque-là que très rarement figuré sur les monnaies (à deux reprises au tournant du VIᵉ siècle sur les *solidi* de mariage de Marcien et d'Anastase; cf. nº 89) et dans une position moins essentielle qu'ici. La pièce de Justinien rompt en effet totalement avec la tradition antérieure : l'empereur laisse à l'image du Christ la place d'honneur au droit de la monnaie et se contente lui-même d'être représenté au revers avec la croix potencée dont la forme continue de varier suivant la valeur (croix sur des degrés pour le *solidus,* croix sur un globe pour le *semissis,* croix simple pour le *tremissis*). Les légendes de droit et de revers expriment de même ce thème de la monarchie souveraine du Christ (*basileus basileuontôn*) dont l'empereur est à la fois le serviteur et le seul représentant sur terre.

Malgré certaines incertitudes dans le détail de la chronologie, cette profession de foi iconographique peut être considérée en partie comme une réponse aux premières monnaies arabes de type byzantin à légende islamique (la *Shahada* : « Au nom de Dieu, il n'y a pas d'autre Dieu que Allah et Mohammed est l'envoyé d'Allah »), ces dinars frappés entre 72 et 74 H = 692-694 (fig. 1) que Justinien II refusa d'accepter en paiement de tribut. Inversement,

Fig. 1
Dinard'Abd al-Malik
au type du calife debout

il n'est pas impossible que le type de l'empereur debout ait inspiré les nouveaux dinars sur lesquels Abd al-Malik figure également debout avec les attributs du calife et toujours avec la *Shahada.* C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
BRECKENRIDGE, 1959; GRABAR, 1957 (1984), p. 42-50, 77-83, 95-96; GRIERSON, 1968, p. 568-570; MORRISSON, 1970, p. 396-397 et p. 404, nº 06, pl. LXI, 06; HAHN, 1981, nº 8 et p. 165-166; BATES, 1986, p. 252-254.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, nº 22.

121

Solidus de Justinien II (second règne) (705-711)

Constantinople. Frappé en 705
Or
19 mm; 4,39 g
Au droit : dNIhS[*ous*] ChS[*tos*] RЄX RЄGNANTIUM (« Notre Seigneur Jésus-Christ roi des régnants »); buste de face du Christ (avec la barbe et les cheveux bouclés), bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles; derrière sa tête, une croix.
Au revers : O[*ominus*] N[*oster*] IUSTINIANUS MULTUS AN'[*nos*] (« Nombreuses années à notre Seigneur Justinien »); l'empereur avec la barbe courte, debout de face; il tient en main gauche une croix potencée au-dessus de deux degrés et en main droite un globe surmonté d'une croix patriarcale, portant l'inscription PAX.

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger; legs 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 2863.

Les pièces à ce type de buste du Christ jeune ont été frappées à la fois aux effigies de Justinien II seul et associé à son fils Tibère, couronné à la fin de 705, au cours de la vingtième année du règne. Aussi sont-elles toutes attribuées généralement au second règne de l'empereur au « nez coupé » que cette mutilation n'empêcha pas de revenir au pouvoir avec l'aide des Bulgares. L'image du Christ jeune, dont l'on connaît surtout des témoins dans les milieux syriaques et qu'on a voulu lier sans preuve au type des images *acheiropoiètes,* est qualifiée par les textes byzantins d'*alèthéstéron* (plus véridique). On l'interprète généralement comme évoquant la nature humaine du Christ, Logos incarné, le type du Christ âgé soulignant au contraire son pouvoir suprême et sa nature divine. Ainsi l'alternance des deux types dans la numismatique de Justinien II, à une période où les querelles christologiques ne sont pas éteintes, chercherait à illustrer la doctrine orthodoxe de l'union des deux natures. Le Christ jeune mettrait aussi l'accent sur le rôle de victime propitiatoire du Fils de Dieu envoyé comme « prince de la paix », cette paix universelle évoquée par le globe inscrit du revers. C. M.

BIBLIOGRAPHIE
BRECKENRIDGE, 1959; GRABAR, 1957 (1984), p. 42-50, 95-96; KITZINGER, 1964, p. 185-193; GRIERSON, 1968, p. 644-645, 648-649; MORRISSON, 1970, p. 396-397 et p. 429, nº 03, pl. LVIII, 03; HAHN, 1981, nº 1 et p. 192-193; THIERRY, 1989.

118

118 revers

119

119 revers

120

120 revers

121

121 revers

L'Empire iconoclaste (726-843)

Le terme d'Iconoclasme qui désigne cette période, avec sa connotation strictement religieuse, tend à réduire et même à effacer les réalisations accomplies par les deux dynasties d'Asie Mineure, Isauriens et Amoriens, qui présidèrent au VIIIe et dans la première moitié du IXe siècle aux destinées d'un Empire qui s'affermit malgré l'agitation intérieure [1].

Arrêt du démembrement de l'Empire. Nouveaux revers

L'anarchie politique qui avait marqué les premières années du VIIIe siècle à Constantinople et dans les provinces proches avait interdit tout effort pour la défense des frontières. Tervel, le khan des Bulgares, était alors venu jusque sous les murs de Constantinople, pillant les résidences d'été des riches Byzantins; le 15 août 717 l'armée arabe de Moslemah attaquait la capitale, par terre et par mer : le siège fut levé seulement au bout d'une année. Léon III (717-741) devait mettre fin aux raids annuels des Arabes en écrasant les troupes de Soliman, qui évacuèrent la partie occidentale de l'Asie Mineure (740). Stratège clairvoyant, son successeur Constantin V Copronyme poursuivit la guerre de frontières contre les Arabes, stabilisant de ce côté la situation de l'Empire; mais ce dernier restait menacé au nord par les Bulgares qui, depuis 756, ravageaient la Thrace. Les troupes byzantines écrasèrent celles du khan Télérig qui, après des années de tranquillité, avait repris sa politique d'agression en 773; Constantin V périt lors d'une escarmouche, mais il avait suffisamment affaibli les Bulgares pour assurer à sa capitale une sécurité qui dura vingt ans.

Les règnes suivants furent moins heureux : des traités de paix coûteux signés avec les Arabes ne les empêchèrent pas de poursuivre leurs incursions, tandis que les Bulgares, après des campagnes victorieuses, imposèrent à l'Empire de lourds tributs. Nicéphore Ier (802-811) décida de rompre avec la politique des pactes onéreux suivie par l'impératrice Irène, sa mère. Mais, sous-estimant ses adversaires, il rouvrit le chemin de l'Asie Mineure à Haroun al-Rachid et, malgré quelques premiers succès contre le Bulgare Kroum, descendu de Pannonie, et la destruction de sa capitale Pliska, fut tué lors d'une rencontre, décapité et son crâne transformé en coupe pour les libations de son vainqueur! L'Empire dut attendre la mort de Kroum (814) sous les murs de Constantinople, pour que son fils Omourtag signe enfin une paix de trente ans et restitue à l'Empire les territoires occupés souvent depuis un siècle. Constantinople ne devait plus subir d'attaque bulgare avant la fin du IXe siècle.

Mais des Arabes d'Andalousie, révoltés contre leur émir, s'installent en Crète, sans rencontrer de résistance, transformant pour un siècle et demi l'île byzantine en un repaire de pirates. Des guerres incertaines sont encore menées contre les Arabes d'Orient après 830, tandis que les Arabes d'Afrique commencent la conquête de la Sicile. Absorbés par les conflits en Orient, les Byzantins ne peuvent assurer leur pouvoir en Occident : contre l'avance des Lombards qui occupent Ravenne (751), capitale de la province byzantine d'Italie, le pape de Rome se tourne vers le roi des Francs, Pépin, qui lui garantit « les droits et les possessions » de l'Empire byzantin en Occident, créant ainsi la nouvelle souveraineté du Saint-Siège. Byzance ne conserve plus en Italie que la Calabre, la terre d'Otrante et le littoral napolitain. L'impératrice Irène hésite alors entre l'alliance avec les Francs ou avec les ducs lombards; mais le 25 décembre 800, à Rome, le pape Léon III place la couronne impériale sur la tête de Charlemagne : le prestige de l'Empire byzantin est irrémédiablement compromis à l'ouest.

Structures politiques et sociales; le pouvoir impérial

La conquête arabe avait entraîné au VIIe siècle la sortie de l'Empire des territoires orientaux et le renforcement du noyau hellénique de l'Empire sous l'autorité de la ville impériale hellénisée, Constantinople. Du point de vue administratif, l'époque dite de l'Iconoclasme est un moment de résistance aux agents internes de dissolution, en dépit de l'aspect chaotique des successions impériales, souvent dues à des usurpations, et de réorganisation du pouvoir.

C'est ainsi que les grandes subdivisions territoriales d'Asie Mineure, commandées par de puissants stratèges qui y avaient à la fois la direction des affaires civiles et le commandement des armées et qui mirent plusieurs fois en cause le pouvoir même de l'empereur, furent fractionnées et de nouvelles circonscriptions créées sur les frontières septentrionales et orientales.

Le renforcement du pouvoir politique central atteignit aussi l'organisation de l'Église et l'on donna au patriarche de Constantinople l'instrument de sa future expansion : les régions du patriarcat d'Antioche qui n'étaient pas occupées par les Arabes, la Sicile et la Calabre, qui relevaient jusqu'alors de Rome, enfin la préfecture d'Illyricum (péninsule balkanique) qui était aussi sous juridiction romaine, furent rattachées à la capitale.

Le même esprit présida aux réformes financières de Léon III et Nicéphore Ier qui modifièrent l'assiette de l'impôt, supprimèrent les allègements accordés inconsidérément par tel ou tel empereur pour asseoir sa popularité auprès de telle ou telle catégorie de contribuables, accroissant ainsi les ressources financières d'un État, qui avait l'impérieux besoin de maintenir et d'améliorer sa puissance militaire face aux menaces permanentes sur ses frontières.

L'activité administrative des empereurs se doubla d'une œuvre juridique d'importance : la publication de l'*Ekloga* (« choix, recueil ») des Isauriens constitue le deuxième grand moment de l'histoire du droit byzantin, après la grande codification de Justinien et avant celle des Macédoniens au Xe siècle. L'*Ekloga* se présente comme un choix de lois de Justinien mises à jour; le recours au droit coutumier et au droit oriental en fait la première tentative byzantine officielle d'adapter le droit romain aux besoins de l'époque, de s'éloigner du formalisme juridique, d'unifier le droit. Il dit la ruralisation générale de l'Empire et la prédominance de l'économie familiale. Mais ce manuel pratique avait besoin d'être complété, et il le fut au VIIIe et au IXe siècle pour rendre compte de l'intensification de la vie économique à l'intérieur et à l'extérieur de l'Empire ainsi que de la plus grande différenciation de la société byzantine de l'époque.

Le rôle des centres urbains, en effet, centres administratifs et économiques à la fois, n'a pas disparu, et les rapports économiques qui s'y perpétuent apparaissent clairement dans l'importance que l'*Ekloga* confert aux documents écrits et les formalités assez compliquées qu'elle exige pour la validité des contrats. L'existence d'une économie urbaine et mercantile se déduit encore de la prédominance absolue dans ce code de l'économie à base monétaire. Et l'on pensera non à un bouleversement des structures sociales, depuis le VIe siècle, mais à une évolution vers la ruralisation, surtout dans certaines régions peut-être, comme l'Asie Mineure, avant la reprise progressive de l'économie urbaine, très visible dans les codes qui suivent l'*Ekloga*.

Non moins évident dans ce manuel le rôle économique, social et politique de la grande propriété : énorme fortune de l'État, de l'empereur et de l'Église, domaines exploités sous forme de locations à long terme (emphytéose sur trois générations) ou à court terme, détention des hautes fonctions de l'État par les grands propriétaires; malgré les mesures prises contre l'esprit d'indépendance de ces derniers, le lien entre l'économique, le social et le politique apparaît déjà solide dans la législation. La petite et la moyenne propriétés augmentent au VIIIe siècle, mais surtout la couche des tous petits propriétaires, qui sont dans le même temps des *parèques* (serfs) dépendants, double identité spécifique à l'Empire byzantin. Le législateur, dans un normal souci d'équilibre, reconnaît et garantit les privilèges des classes dirigeantes, tout en essayant dans toute la mesure du possible de protéger les faibles, prenant une position d'arbitre pour équilibrer la société.

Continuité donc et non rupture dans la vie sociale et économique de l'Empire à l'époque de l'Iconoclasme. Continuité aussi dans le mode d'accès des candidats à l'Empire, lutte séculaire entre deux voies : l'homme providentiel qui saisit le pouvoir par la force et sauve l'Empire en péril d'une part; de l'autre, tendance à rendre le pouvoir héréditaire dans une famille protégée de Dieu. Durant les vingt années qui ont précédé l'avènement de Léon III (717) se sont succédé les révoltes militaires : sur six princes, trois sont mutilés et décapités, dont deux à l'Hippodrome, un quatrième, Philippikos, est assassiné, et les deux derniers, Anastase II et Théodore III, abdiquent et sont relégués dans des monastères. Toutefois, malgré la période d'instabilité et de troubles qui occupa la vie de l'Empire entre la déposition du dernier Isaurien, Constantin VI (797), et la victoire de Michel II sur l'usurpateur Thomas le Slave (823), les deux dynasties qui se succédèrent, celle d'Isaurie et celle d'Amorium, affichèrent par l'image la légitimité et l'hérédité pour la succession au trône. Dès 720, le portrait du Christ disparaissait des monnaies d'or de Léon III au profit de son portrait, donc bien avant les mesures iconoclastes; l'iconographie monétaire inaugure alors un type nouveau que l'on

a appelé « familial » : représentation de Léon III sur ses monnaies et toutes celles des empereurs de la famille des Isauriens, véritable propagande dynastique qui se poursuivit jusqu'au dernier empereur de la famille d'Amorium, Théophile, qui, n'ayant pas de fils, émit une monnaie d'or sur laquelle il est représenté avec sa femme, Théodora, et ses trois filles Thécla, Anna et Anastasia (nº 138).

On sait que les empereurs byzantins après Justinien ont continué à légiférer en matière ecclésiastique et que Justinien II avait tenté d'imposer les règles disciplinaires et canoniques établies par le concile réuni en 692 à Rome. Toutes ces mesures préparaient les développements qui se firent jour surtout sous le règne de Léon III. L'*Ekloga*, dans son préambule, définit ainsi la nature de la fonction impériale : « Comme Dieu nous a conféré, selon son bon vouloir, le pouvoir impérial, preuve de notre amour respectueux pour lui, en nous ordonnant, selon la parole de Pierre, chef et coryphée des apôtres, de paître le troupeau des fidèles, nous croyons qu'il n'y a pas de récompense préférable ou meilleure que de gouverner par de justes décisions ceux qu'il nous a confiés, et que, par voie de conséquence, il est de notre devoir de défaire le lien de toute injustice, d'annuler les contrats passés sous la contrainte et de couper court aux élans de ceux qui sont dans l'erreur, pour recevoir de ses mains toutes puissantes la couronne de la victoire sur nos ennemis, couronne beaucoup plus précieuse et vénérable que celle que nous portons, et maintenir la paix dans notre Empire et la stabilité de l'État [2] ». Déclaration de principe, presque programmatique, sur les pouvoirs donnés par Dieu à l'empereur. Et cela non sur la base de notions issues de l'idéologie politique traditionnelle, mais, d'une part, sur la base de l'invitation faite par Jésus-Christ à Pierre, le chef des apôtres, de paître ses moutons et, d'autre part, sur la base de cette affirmation que rien n'existe sur la terre au-dessus de la souveraineté impériale. Celle-ci inclut les pleins pouvoirs tant dans le domaine civil que dans le domaine ecclésiastique, à cette seule condition que soient respectées la justice à l'intérieur et la paix aux frontières. Cette expression juridique des souverains iconoclastes, qui tend à spiritualiser leur rôle au moyen d'un langage évangélique, est le résultat d'une longue pratique qui remontait à Constantin, en vertu de laquelle l'empereur s'appropriait une partie de la législation ecclésiastique et la sanction des canons conciliaires — un droit qui ne fut jamais contesté aux empereurs d'Orient, ce qui ne fut pas le cas en Occident.

Ce qui ne veut pas dire que les théologiens byzantins aient admis ces principes sans réserve. Il faut bien distinguer, ici, le problème de la soumission à l'autorité impériale et le problème des rapports entre l'Église et l'État. Sur le premier point, les théologiens byzantins se sont peu écartés des thèmes des Pères de l'Église du IVe et du Ve siècle : tous répètent, de façon plus ou moins fidèle, la pensée de Jean Chrysostome qui affirmait que tous les sujets de l'Empire, y compris les évêques, sont tenus à une loyale et complète soumission à l'autorité de l'empereur. Sur le second point, au contraire, la position de plus d'un théologien fut nettement en contradiction avec les revendications des souverains, comme Jean Damascène et Théodore du Stoudios qui ne peuvent accepter, disent-ils, que l'empereur « usurpe le sacerdoce de façon tyrannique [3] ». Il y eut donc, dans le clergé, de grands opposants aux prétentions impériales; mais l'Église des VIIIe-IXe siècles connut aussi de nombreux prélats qui s'alignèrent sur elles; il suffit de penser aux centaines de moines et d'évêques qui ont participé aux conciles iconoclastes de 754 et de 815 et aux conseillers ecclésiastiques des empereurs, tel Thomas, métropolite de Claudiopolis, ou Constantin, évêque d'Héraclée, qui furent au VIIIe siècle les vrais inspirateurs de la politique iconoclaste des Isauriens.

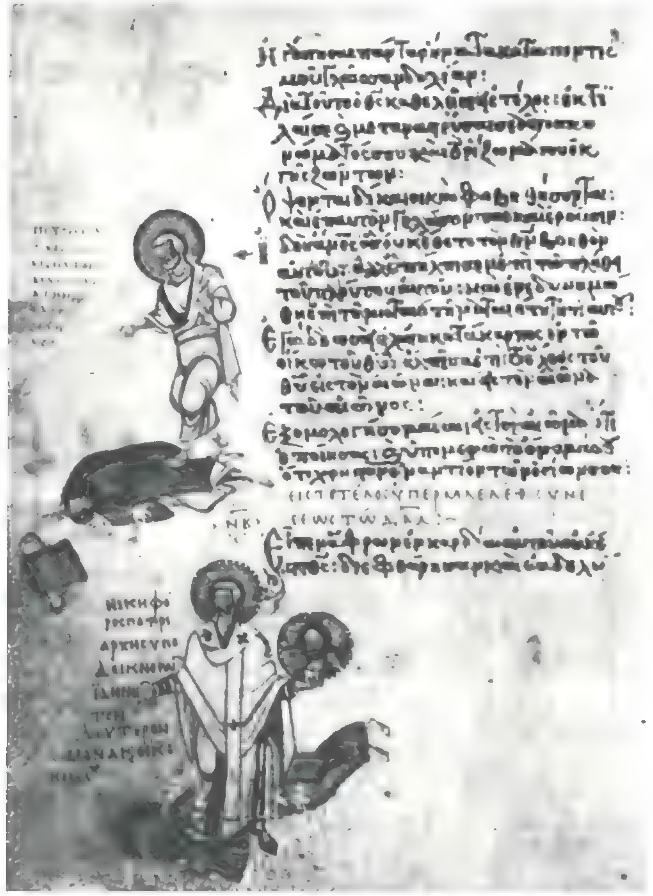


Fig. 1
Psautier Chludov. IXe siècle, f. 51 vº;
Moscou, Musée historique.
Saint Pierre triomphe de Simon le Mage;
le patriarche Nicéphore triomphe du patriarche iconoclaste

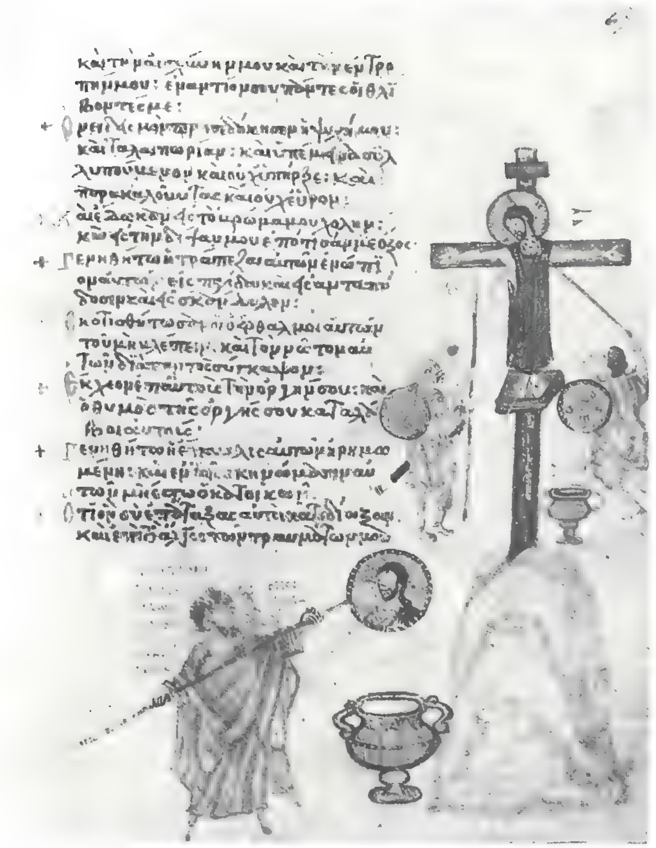


Fig. 2
Psautier Chludov, IXe siècle, f. 67;
Moscou, Musée historique.
Le Christ en croix;
des iconoclastes détruisent une icône du Christ

L'Iconoclasme : les événements

Le culte des icônes, images du Christ, de la Vierge et des saints, tableaux et objets portatifs, auxquels on attribuait un caractère miraculeux et dont plusieurs passaient pour *acheiropoiètes* (« non faits de mains d'homme »), s'était considérablement développé dans les temps mouvementés du VIIe siècle; il avait donné naissance à des usages extravagants qui inquiétèrent le pouvoir : les cheveux de ceux qui entrent au monastère sont déposés devant des icônes; des prêtres grattent des icônes pour en faire tomber la poussière dans le calice et communier ainsi les fidèles; d'aucuns prennent des icônes comme parrains de leurs enfants; certaines icônes saignent, d'autres parlent, pressentent l'arrivée de l'ennemi, etc. A plusieurs reprises, depuis le Ve siècle, les formes idolâtriques que revêtait ce culte avaient choqué certains esprits et incité plusieurs évêques à proscrire les images de leur diocèse. Les mondes sémitique et caucasien les refusaient, le monde islamique en limitait l'usage. Dès son avènement, Léon III l'Isaurien combattit ce culte par la parole et l'écrit; en 726 il ordonnait la destruction de l'image du Christ au-dessus de l'entrée du Palais impérial et, en 730, malgré l'opposition du patriarche Germain et du pape Grégoire II, la destruction des images dans tout l'Empire, à un moment où la situation économique était au plus bas, provoquant de violentes réactions populaires à Constantinople mais aussi en province (Hellade, Italie). Son fils, Constantin V, alla plus loin : s'appuyant sur un véritable parti iconoclaste dont le noyau était formé de l'armée des territoires d'Asie, où le culte de l'image était peu connu, et du haut clergé, l'empereur réunit au palais impérial de Hiéreia un concile, qui condamna sous les peines les plus sévères la fabrication, la possession et la vénération des icônes (754). Proclamé l'égal des apôtres, l'empereur, après quelques années passées à tenter de convaincre les chefs de l'opposition iconodoule, partisans des images, notamment Étienne le Jeune, moine au mont Saint-Auxence, très influent sur le monde monastique, et le patriarche Germain, passa à la répression : Étienne et Germain furent publiquement martyrisés et exécutés (764-768); de hauts fonctionnaires subirent le même sort; mais le bras séculier frappa surtout les moines dans la capitale et dans la province, dont les biens furent saisis et les couvents transformés, ici en casernes, là en bains publics, si l'on en croit les sources écrites, mais qui sont toutes d'origine monastique ! Ce qui est sûr, c'est que les images pieuses qui ornaient églises et monuments publics furent détruites et remplacées par des peintures profanes à la gloire de l'empereur et de l'Empire.

Cette situation de crise s'acheva avec l'avènement de Léon IV (775) et le règne de Constantin VI (780-797), qui dut céder le pouvoir à sa mère, l'impératrice Irène, une Athénienne favorable aux images. Un concile fut réuni à Nicée : l'Iconoclasme fut déclaré hérésie et le culte des images rétabli (787). Pour élargir ses appuis, Irène combla ensuite de faveurs financières le peuple de Constantinople et les monastères, générosité catastrophique pour le fragile budget de l'État byzantin.

L'Iconoclasme revint sur le trône avec l'empereur Léon V (813-820), un général arménien, qui exila les deux chefs iconodoules, le patriarche Nicéphore et Théodore, le puissant abbé du monastère constantinopolitain du Stoudios, grand homme d'action et de

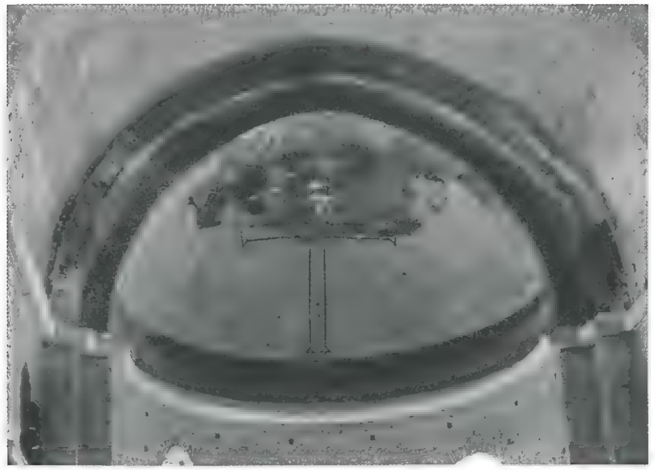


Fig. 3
Istanbul, Sainte-Irène.
Croix dans l'abside

plume. Un nouveau concile, réuni dans la capitale aux Saints-Apôtres (815), rétablit les décisions du concile de 754 mais avec une certaine mollesse, car Léon V était soutenu par un mouvement iconoclaste faible ; son successeur, Michel II, un soldat peu cultivé mais plein de bon sens, rappela même à Constantinople les prélats iconodoules, sans restaurer toutefois le culte des images ; aussi la violente persécution iconoclaste des années 829-837, visant surtout les moines, ravivée par Jean le Grammairien, précepteur du dernier prince hostile aux images, Théophile, fut-elle limitée à la capitale et même à la cour. Le mouvement iconoclaste avait pris fin et le 11 mars 843, l'« orthodoxie » des images était solennellement et définitivement rétablie.

L'Iconoclasme : les idées

Suivant l'habitude intellectuelle des Byzantins, l'Iconoclasme fut assimilé par les auteurs des siècles suivants à une hérésie, comme tout ce qui était contraire à l'opinion commune.

On sait que les Pères de l'Église avaient rejeté l'image, ce que dirent justement les Iconoclastes. Et il faut bien reconnaître que les défenseurs comme les ennemis des images ont montré peu d'originalité dans leurs discours, tous leurs arguments étant depuis longtemps bien connus.

En 754 et en 815, les Pères conciliaires iconoclastes avaient affirmé qu'une image authentique doit être « consubstantielle » avec son « prototype » (= son modèle), une sorte de double magique, et que donc la seule véritable « image » du Christ était le pain et le vin eucharistiques. Les orthodoxes traditionnels au contraire soutenaient que l'image est un symbole qui, par ressemblance, reproduit la personne authentifiée par la légende, non la substance du modèle ; mais ils se hasardèrent beaucoup plus en développant avec Jean Damascène († avant 754) : « J'ai vu l'image de mon Dieu incarné et mon âme est sauvée [4] ». L'image est donc presque un sacrement qui agit de soi-même, qui donne le salut, seulement si on la regarde. Pour le patriarche Nicéphore, son contemporain, « la vue est plus apte que l'ouïe à conduire la conviction [5] » : l'icône a donc la même valeur que l'Évangile, sinon plus. L'icône serait-elle donc plus efficace que la parole de la Révélation ? Bizarrerie théologique ? Non : ralliement à une orthodoxie politique répressive ; on ne s'occupe pas du contenu théorique de la parole, mais on en fait une source d'inspiration personnelle. Les gens ont leurs icônes, qu'ils s'y tiennent. Et le pouvoir s'appuiera sur cette conviction pour contrôler ses sujets. Foin des discussions théologiques, qui se figent dans des formules et conduisent à des impasses. Phénomène surprenant : toute cette démonstration emphatique de l'orthodoxie combattante ne fut jamais reprise ultérieurement par les théologiens byzantins. On n'en avait plus besoin : les fidèles s'enthousiasmaient pour cette voie facile vers le salut, ce message clair pour tous les croyants. Ils n'avaient plus envie de s'immiscer dans des controverses, toujours dangereuses. Quand on pensait à son salut, on regardait une image et on était sauvé : on le savait par Jean Damascène.

La vie culturelle

La production culturelle de l'époque iconoclaste ne semble pas avoir été abondante, même si l'on tient compte de la disparition des œuvres écrites ou non écrites détruites par les iconodoules finalement vainqueurs ; la situation économique défavorable a certainement été un facteur déterminant. Elle n'explique pas à elle seule cependant l'absence de tout esprit novateur tant en littérature que dans l'architecture ou les arts plastiques.

La production littéraire de la polémique iconologique est représentée par le *Traité sur la providence divine* du patriarche Germain Ier (715-730), mais surtout par les compilations anti-iconoclastes du grand théologien Jean Damascène, avec *La source de la connaissance* [6], qui veut être une somme de la doctrine orthodoxe, et les trois *Discours apologétiques* contre les iconoclastes [7], rédigés entre 726 et 730 ; il faut leur ajouter les volumes des *Réfutations* [8] du patriarche Nicéphore qui est aussi l'auteur d'une brève chronique qui s'étend de 602 à 769 durant son exil au monastère Saint-Théodore de Scutari, ainsi que la correspondance et les discours polémiques du principal représentant de la résistance monastique à l'ingérence du pouvoir impérial dans les affaires de l'Église et aux théories iconoclastes, Théodore, abbé du Stoudios, qui mourut en exil dans l'île des Princes en 826.

La tradition historiographique, interrompue au VIIe siècle après le règne d'Héraclius, reprend vie avec le patriarche Nicéphore au début du IXe siècle, suivi de Georges le Syncelle, secrétaire du patriarche Taraise, du moine Théophane, mort en exil dans l'île de Samothrace, et, après lui, de Georges le Moine, tous auteurs de compilations d'inspiration monastique iconodoule qui remontent à Adam et Ève. De même inspiration est la littérature hagiographique, pur produit de la culture des couvents, grandement développée à l'époque, dont les textes les plus connus sont la *Vie de saint Étienne le Jeune* et celle de saint Philarète, remplies d'informations sur l'histoire de Constantinople et de la province durant l'Iconoclasme.

Dans la liturgie byzantine l'hymnographie représente, par sa musique, la beauté poétique de ses textes, leur hauteur doctrinale un trésor inestimable. Les meilleurs créateurs à l'époque furent André de Crète, Jean Damascène, les moines du Stoudios, et deux Siciliens, le patriarche Méthode et Joseph l'Hymnographe, le plus fécond de tous.

Il y a peu à dire de l'architecture religieuse, les constructeurs n'y apportèrent pas d'innovations essentielles. Sainte-Irène, détruite en 740 par un tremblement de terre, fut réédifiée en respectant les fondations de l'église de Justinien, tandis qu'à Sainte-Sophie de Thessalonique on reprenait, en l'améliorant sur des points de détail, un plan de basilique à coupole qui avait été utilisé au VIIe siècle, et qui évoluait peu à peu vers l'église en croix grecque inscrite à coupole. L'architecture profane n'est représentée que par les constructions de Théophile au Grand Palais (une nouvelle salle du trône, un portique), et à Bryas, face à Constantinople, sur la côte asiatique, où fut construit un palais qui « reproduisait sans changement les palais sarrasins [9] », avec ses jardins et ses nombreuses fontaines. Cet empereur aimait les automates ; il fit donc élever dans la grande salle du palais de la Magnaure, où il recevait les ambassadeurs étrangers, un platane d'or, où étaient perchés des oiseaux qui voletaient et chantaient au-dessus du trône qui s'élevait, au cours des audiences, tandis que des lions d'or placés au bas des marches rugissaient et frappaient le sol de leur queue, sur un fond musical produit par des orgues d'or.

La peinture monumentale qui a survécu aux destructions posticonoclastes est assez fragmentaire ; la *Vie de saint Étienne le Jeune* raconte que Constantin V, à la Théotokos des Blachernes, fit enlever les peintures à sujets évangéliques et les remplaça par des arbres, des oiseaux, des quadrupèdes et des rinceaux de feuilles de lierre où s'inscrivaient des grues, des corbeaux et des paons. On revenait donc au répertoire artistique des IVe-Ve siècles ; on le compléta par de grandes croix, élément essentiel des nouveaux programmes (conque de Sainte-Irène à Constantinople), des panneaux votifs impériaux, des scènes, dites plus tard « sataniques », de courses de chevaux, de chasse, de théâtre et de jeux de l'hippodrome, art d'agrément certes mais à forte connotation impériale. Les mêmes interdits régissent l'art de la miniature (cf. nº 126). Des icônes continuèrent malgré tout à être peintes, notamment dans les monastères lointains, au Sinaï par exemple. On constate donc que l'époque iconoclaste, surtout pour des raisons économiques, ne fut pas celle d'une bien grande création artistique.

Cette période de crise eut pourtant des conséquences d'une portée considérable : sur le plan de la réorganisation du pouvoir central elle renforça le rôle de l'Empereur et lui soumit l'Église, en exigeant, par exemple, du patriarche un serment, qui fut ensuite conservé, assimilant ainsi le prélat aux autres fonctionnaires ; sur le plan de la doctrine de l'illustration du dogme par l'image elle fixait l'ensemble des programmes iconographiques ultérieurs. Il s'agit d'un grand moment de réflexion pour l'Empire, qui portera ses fruits aux siècles suivants.

André GUILLOU.

1. Orientation bibliographique : OSTROGORSKY, 1963 ; JENKINS, 1966 ; LAZAREV, 1967 ; DELVOYE, 1967 ; MORRISSON, II, 1970 ; MANGO, 1972 ; GUILLOU, 1974 ; BRYER et HERRIN, 1977 ; PERTUSI *et al.*, 1977 ; GRABAR, 1984 ; CUTLER et NESBITT, 1986 ; LAFONTAINE-DOSOGNE, 1987 ; BOESPFLUG et LOSSKY, 1987.
2. Éd. L. Burgmann, Francfort, 1983, p. 160.
3. Éd. *Patrol. Gr.*, t. 94, col. 1301-1304 : B. KOTTER, III, Berlin, 1975, p. 113-114.
4. Jean DAMASCÈNE : éd. *Patrol. Gr.*, t. 94, col. 1256 : KOTTER, III, Berlin, 1975, p. 111.
5. Patriarche Nicéphore, éd. *Patrol. Gr.*, t. 100, col. 381-384.
6. Éd. *Patrol. Gr.*, t. 94, col. 521-676 : KOTTER, I, Berlin, 1969.
7. Éd. *Patrol. Gr.*, t. 94, col. 1232-1420 : KOTTER, III, Berlin, 1975.
8. Éd. *Patrol. Gr.*, t. 100, col. 205-533.
9. Théophane Continuateur, éd. Em. Bekker, Bonn, 1838, p. 98.

Ivoires

122

Plaque : le Prophète Joël

Syrie-Palestine (?), fin du VIIe-VIIIe siècle (?)
Ivoire d'éléphant
H. : 10,2 cm ; l. : 8,7
Plaque brisée en deux, recollée (renforcée, avant son entrée dans les coll. publiques, par un morceau de parchemin découpé dans un document français du XVIIe s.). Revers raboté ; manque à g. du nimbe du prophète ; petits manques et fentes dans la bordure supérieure ; accidents sur les côtés, vers le bas ; trous de fixation.

INSCRIPTION
+ ΚΑΙ ЄΖΗΛ/ωCЄΝ Κ[ύριο]C Τ/ΗΝ ΓΗΝ Α/ΥΤΟΥ ΚΑΙ/ ЄΦЄΙCΑΤΟ/ΤΟΥ ΛΑΟΥ/ ΑΥΤΟΥ + (*Joel*, II, 18 : « Le Seigneur a été soucieux de sa terre, il épargné son peuple »).

PROVENANCE
Anc. coll. Boy, Bardac, Claudius Côte ; legs Mme Claudius Côte, 1960
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 864.

La plaque est bordée d'une monture plate sur laquelle empiète le personnage représenté : debout, les jambes croisées dans une attitude dansante, il lève la main droite, l'index dressé en signe d'avertissement ; de la main gauche, il tient un parchemin déroulé sur lequel une inscription gravée donne un passage du *Livre de Joël* : c'est donc ce prophète qui est représenté. Nimbé, bouclé et barbu, Joël a un long visage au nez busqué, aux yeux en amande, aux joues pleines ; il est vêtu d'une robe animée de petits plis fins et très serrés, et est drapé dans un manteau dont un pan flotte derrière lui ; les plis mouillés de ce manteau moulent son corps et se retroussent au niveau des chevilles en plis clochés ; ses pieds sont chaussés de sandales. Derrière le prophète s'élèvent des édifices : deux tours aux toits pointus et deux bâtiments couronnés de dômes.

L'ivoire appartient à un groupe de quatorze plaques d'une qualité remarquable, dont huit sont conservées au Castello Sforzesco de Milan tandis que six autres sont dispersées entre Washington (Dumbarton Oaks), Londres (British Museum et Victoria et Albert Museum), Paris (musée de Cluny et du Louvre. Cf. Volbach, 1976, nos 237-249, 251). Elles sont consacrées à des scènes de la vie de saint Marc et de la vie du Christ et à des représentations de saints et de prophètes. Graeven (1899) avait proposé de reconnaître dans ces ivoires les restes d'un trône considéré comme celui de saint Marc, que l'empereur Héraclius (610-641) aurait acquis à Alexandrie pour l'offrir à l'église de Grado, en Illyrie. Mais, d'une part, l'imprécision des renseignements concernant cette chaire de Grado, d'autre part, le fait que certaines de ces plaquettes ont servi de modèles aux ivoires sculptés à Salerne à la fin du XIe siècle, ont amené à abandonner la thèse de Graeven, tandis que les dates proposées pour ce groupe allaient du VIIe au XIe siècle, et les origines possibles de l'Égypte à l'Italie (la seule plaque pour laquelle on ait une provenance ancienne, celle de la Résurrection de Lazare au British Museum était, en effet, conservée à S. Andrea d'Amalfi, près de Salerne).

Les influences égyptiennes (culte de saint Marc, représentation de saint Menas... paraissant indiquer Alexandrie) et omeyyades (forme des dômes, des créneaux, des vases au long col...) que trahissent ces ivoires, leur style bien particulier où l'on note l'agitation des personnages, leurs visages ovales aux yeux en amande, les plis cordés (« en double ligne ») des drapés, le goût pour les détails ornementaux, l'abondance des architectures... ont suggéré diverses origines. Toutefois, depuis l'étude de Weitzmann (1972-II) on semble s'accorder pour y voir des œuvres syriennes ou palestiniennes, réalisées à la fin du VIIe ou au VIIIe siècle, juste avant ou au moment de la crise iconoclaste, peut-être pour orner des portes intérieures d'église ou un coffre. Cependant, il faut noter qu'aucune œuvre syro-palestinienne de cette période ne présente d'analogies assez frappantes avec ce groupe d'ivoires pour emporter tout à fait l'adhésion et, de plus, que l'un des points de comparaison essentiels, cité par K. Weitzmann, pour le type des architectures et des plis cordés, le manuscrit des *Sacra parallela* de Paris ne constitue pas un élément vraiment décisif puisque son attribution varie entre la Syrie et l'Italie (Cod. grec. 923 ; n° 127).

La silhouette dansante du Joël du Louvre, les plis cordés et agités de ses vêtements ont été rapprochés de prophètes illustrant un manuscrit syrien du XIIe siècle, mais qui se référerait lui-même à des modèles antérieurs (Cambridge University Libr., Codex Oo1. Oo2. Cf. Weitzmann, 1972-II, fig. 39-40). Toutefois, cette attitude véhémente du Joël pourrait aussi trouver ses sources dans des représentations plus anciennes, tel, par exemple, le Saint Laurent des mosaïques du mausolée de Galla Placidia à Ravenne (Grabar, 1966, fig. 136) ; une agitation comparable, associée à un envol de bordures de vêtements frémissantes et de plis cloches apparaît sur certains des plats d'orfèvrerie constantinopolitains de l'Histoire de David (cf. fig. 2 p. 101), vers 628-630 (exp. *Age of Spirituality*, 1977, n° 425 et ss.). Par ailleurs, le visage du Joël, proche de celui de saint Marc sur les plaques du Castello Sforzesco, paraît voisin de celui du saint Théodore d'un tissu de Cleveland (Égypte, VIe siècle ; *ibid.*, n° 494), où l'on retrouve la même forme ovale allongée par une barbe pointue, les joues pleines sous de grands yeux en amande rapprochés d'un long nez mince. Enfin, les plis cordés ou « en doubles lignes » des vêtements du Joël que l'on observe, certes dans les enluminures du manuscrit des *Sacra Parallela* déjà cité, forment peut-être un critère de datation trop large puisqu'ils sont déjà présents au VIe siècle, dans les mosaïques de Saint-Vital de Ravenne (cf. Grabar, 1966, fig. 169-173).

Le Joël appartiendrait, selon Weitzmann, aux œuvres les plus anciennes de l'atelier. Il est, en tout cas, extrêmement proche de deux autres petites plaques de ce groupe, le *Saint Menas* de Milan et le Saint orant du musée de Cluny (n° 123). Il est plus difficile d'admettre son identité de facture avec la quatrième petite plaque de cet ensemble, le Prophète de Milan (fig. 1, Milan, Castello Sforzesco) : bien que les sujets traités soient identiques et que la composition, inversée, soit analogue, cette dernière plaque paraît avoir perdu toutes les qualités d'élégance et de virtuosité d'invention de la plaque du Louvre ; les architectures gauches, le personnage raide et lourd, aux proportions maladroites, n'évoquent pas une esquisse mais, au contraire, une imitation plus tardive destinée sans doute à remplacer une plaque disparue.

D. G.-C.

122

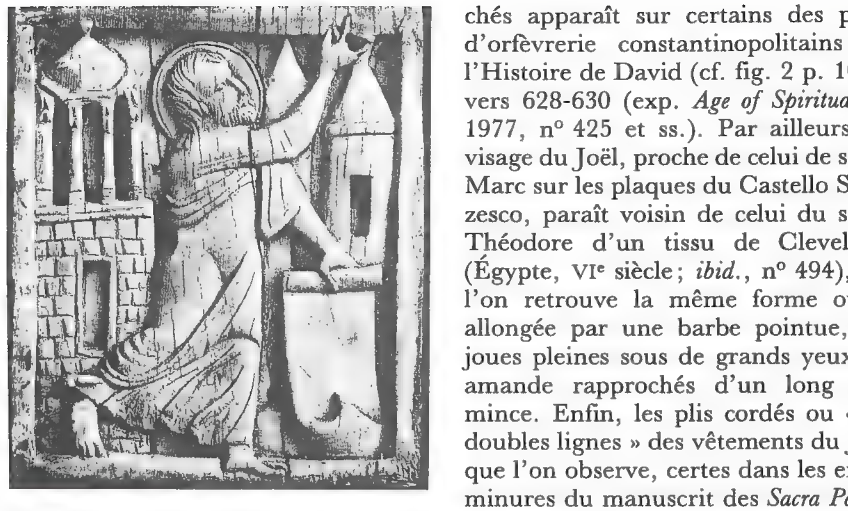


Fig. 1
Prophète ;
Milan, Castello Sforzesco

BIBLIOGRAPHIE
GRAEVEN, 1899 ; VENTURI, II, 1902, p. 608, 618 ; BERTAUX, 1904, p. 634 ; GOLDSCHMIDT, IV, 1926, n° 121 ; VOLBACH, 1950, p. 134-138 ; LASKO, 1972, p. 144-145 ; WEITZMANN, 1972-II (avec bibl.) ; VOLBACH, 1976, n° 245 (avec bibl.) ; TAVANO, 1976 ; BERGMAN, 1980, p. 55-64, 77-79, 94-95, 115 ; FARIOLI CAMPANATI, 1982, p. 328-329, n° 178 ; WILLIAMSON, 1982, pl. 12, 13, p. 13, 30 ; CAILLET, 1985, n° 57 (avec bibl. L'ivoire du Louvre est cité à tort comme appartenant toujours à la coll. Claudius Côte).

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 151.

123

Plaque : Saint Orant

Syrie-Palestine (?), fin du VIIe-VIIIe siècle (?)
Ivoire d'éléphant
H. : 10 cm ; l. : 8,2
Fentes à la bordure supérieure ; manques sur le bord de la coquille à dr. ;
côtés latéraux retaillés dans la partie inférieure ; bordure supérieure retaillée.
Revers épannelé dans la partie inférieure.
Quatre trous de fixation.

PROVENANCE
Acq. de l'antiquaire parisien Delange en 1851
Paris, musée national du Moyen Age et des thermes de Cluny, Cl. 1932.

La plaque appartient au même groupe que le Prophète Joël du Louvre (nº 122). Ses dimensions et son style sont semblables et l'on retrouve ici la même élégance des formes et la même douceur de modelé ; la bordure plate est analogue. Le saint est debout, de face, les bras levés dans l'attitude de l'oraison. Un nimbe entoure sa tête aux longs cheveux bouclés, aux joues rondes sous de grands yeux en amande. Il porte une tunique ornée d'un orfroi sur la poitrine et aux chevilles, serrée à la taille, et, par-dessus, un manteau agrafé sur l'épaule droite et retombant derrière lui ; ses pieds sont chaussés de bottines. Le personnage se tient devant un édifice délimité par une colonnade et deux tours, et fermé par deux rideaux noués, symbolisant le sanctuaire. Une grande coquille se déploie sur l'architrave, derrière la tête et les épaules du saint.

Fig. 1
Saint Ménas ;
Milan, Castello Sforzesco

123

Cet ivoire, comme le Joël du Louvre, fait partie de la série la plus ancienne de l'atelier défini par K. Weitzmann (1972-II). Il est surtout très proche de l'ivoire du Saint Menas debout entre les chameaux agenouillés de Milan (fig. 1. Castello Sforzesco) : la composition de la plaque est identique, saint Menas se détachant de même devant un sanctuaire dont l'architrave supporte une grande coquille ; les boucles enroulées des cheveux, le visage doux aux grands yeux, le nœud de la ceinture de la robe sont semblables ; seules des variantes dans les architectures et les palmettes qui les surmontent et la présence des deux chameaux distinguent ces deux ivoires qui ont probablement formé des pendants.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
GOLDSCHMIDT, IV, 1926, nº 119 ; VOLBACH, 1976, nº 224 ; CAILLET, 1985, nº 57.
Cf. aussi la bibl. du nº 122.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 62.

Orfèvrerie

124

Médaillon : griffon

VIIIe-IXe siècle
Or, émail enfoncé et cloisonné sur or
D. : 4,2 cm ; ép. max. : 0,6

PROVENANCE
Anc. coll. Campana ; acq. 1861
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, D. 926.

Le médaillon garni d'émaux cloisonnés est occupé par un griffon ailé, vu de profil, cantonné de deux petites feuilles. La plaque d'or est sertie dans un mince boîtier d'or creux fait de remplois : le revers, bombé, est en effet découpé dans une plaque ornée de rinceaux, de même que la lame d'or de la tranche. Sur ce revers, une épingle et un fermoir rudimentaires, soudés, transforment le médaillon en broche. Sur la tranche, légèrement concave, de petits trous disposés à intervalles réguliers et trois minuscules languettes de métal limées correspondent sans doute à un fil de perles disparu et, peut-être, à un système d'attaches de pendeloques (et d'une bélière ?). Les rinceaux du revers, souples et d'une belle qualité, quoique très usés, ne sont guère caractéristiques. Tout au plus évoquent-ils l'art carolingien ou ottonien. Quant à l'épingle et au fermoir, leur rusticité prouve une adaptation tardive.

Le thème du griffon, la technique de l'émail cloisonné et la stylisation du dessin ont été rapprochés de ceux des émaux de la panse de l'aiguière du trésor de Saint-Maurice d'Agaune (Suisse) avec des lions et des griffons affrontés (fig. 1), qui passe pour un don de Charlemagne à l'abbaye, pièce par ailleurs contestée entre Orient et Occident et pour laquelle les datations proposées varient du VIe au XIIe siècle (Bouffard, 1974, p. 73-76 et 189-190). Cependant la monture de l'aiguière d'Agaune étant sans doute attribuable à des ateliers carolingiens (cf. Haseloff, 1990, p. 25-26), la fin du IXe siècle constitue un *terminus* vraisemblable pour les émaux d'Agaune et donc, probablement, aussi pour le griffon du Louvre. Couleurs, technique et stylisation sont aussi comparables à celles de deux bracelets retrouvés à Thessalonique en 1956, ornés de plaquettes émaillées de motifs ornementaux (fig. 2), et datés des IXe-Xe siècles (Pelekanides, 1959, p. 55-77 ; Grabar, 1961, p. 293-296 ; Wessel, 1967, nº 14) ou des VIIe-VIIIe siècles (Volbach et Lafontaine-Dosogne, 1968, nº 73c ; Haseloff, 1990, p. 31-33). Le griffon du Louvre peut encore être rapproché de ceux des

124

Fig. 1
Aiguière; Agaune, trésor de l'abbaye. Détail

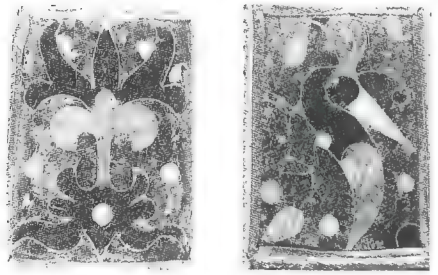


Fig. 2
Bracelets; Thessalonique, musée archéologique. Détails

Fig. 3
Plaque de diadème; Preslav, musée archéologique

plaques émaillées d'un diadème féminin, vraisemblablement byzantin, découvert dans les fouilles de Preslav (fig. 3), et daté des IXe-Xe siècles (exp. *Bulgarie médiévale*, 1980, n° 157; Totev, 1982, fig. 4).

Les émaux de l'aiguière d'Agaune et le médaillon du Louvre ont toutefois été récemment mis en parallèle avec ceux montés sur la croix de l'abbesse Theophano au trésor d'Essen (Buckton, 1988, p. 241-242), œuvre occidentale du milieu du XIe siècle : les *simurvs*, le griffon et le lion de la croix d'Essen sont stylistiquement très proches, il est vrai, du médaillon du Louvre, jusque dans le détail des petits cercles et des ornements en forme de gouttes qui timbrent les pattes des quadrupèdes. Mais il n'est pas certain que tous les émaux d'Essen soient contemporains de la croix : au contraire, les huit plaques de forme carrée, placées aux extrémités de la croix, dont toutes celles avec des animaux, sont de style et de couleurs assez différents des autres (Küppers et Mikat, 1966, p. 58-59), et donc vraisemblablement antérieures au milieu du XIe siècle et en remploi.

On a proposé de reconnaître dans les émaux d'Agaune les vestiges d'un sceptre royal dont Charlemagne se serait emparé avec le trésor des Avars (Alföldi, 1948-II) ou ceux d'un vase byzantin d'inspiration sassanide; dans les deux cas leur origine byzantine (Grabar, 1966, p. 693) serait d'autant plus probable qu'ils sont proches des émaux byzantins de Thessalonique et de Preslav : il n'est donc pas impossible que le « griffon Campana », qu'on pourrait situer au VIIIe-IXe siècle, puisse lui aussi être attribué à des ateliers byzantins, à l'époque de l'Iconoclasme, moment où des thèmes décoratifs profanes orientaux, perses ou sassanides, se développèrent dans l'art byzantin (cf. nos 130-132). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Clément, 1862, n° 328, p. 93; de Linas, 1877, I, pl. 5 *bis*, p. 251-253; Darcel, 1883, n° 926; Kondakov, 1892, p. 245-246; Marquet de Vasselot, 1914, n° 1; Rosenberg, 1922, p. 30-31; Ebersolt, 1928, p. 37; Bréhier, 1936, pl. LXXIV, 2; Buckton, 1988, p. 241-242; Haseloff, 1990, p. 31.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 486.

Manuscrits

125

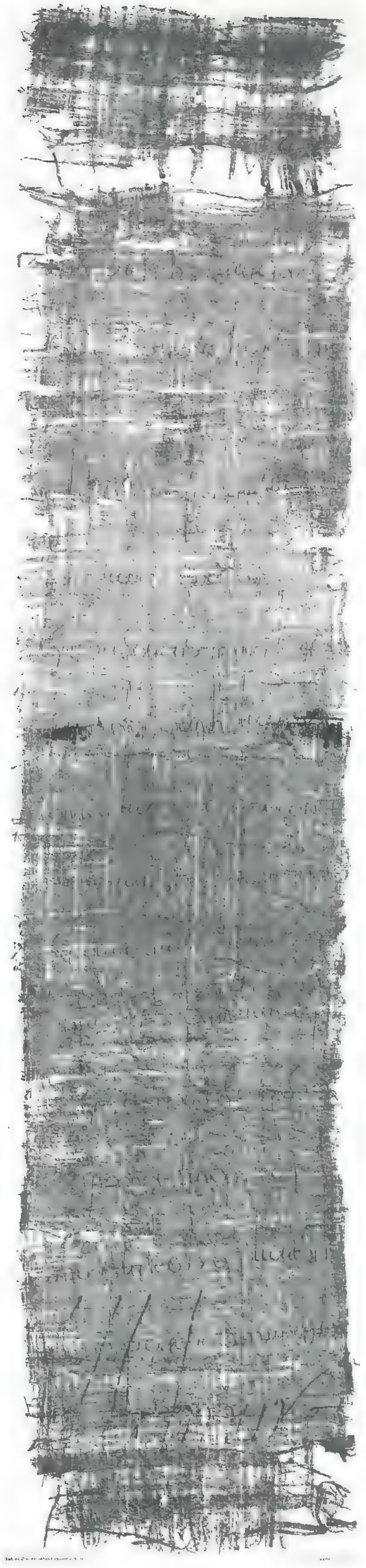
Lettre solennelle d'un empereur byzantin [Théophile (829-849) ?] à un souverain carolingien [Louis le Pieux (814-840) ?]

Document original émis par la chancellerie impériale de Constantinople [839 (?)]
Papyrus
Fragment d'un très long rouleau;
L. conservée : 155 cm; l. : 33
Écriture grecque sur les deux faces; au bas le ménologe impérial, écrit au cinabre (rouge) et en latin, selon la tradition de la chancellerie romaine et byzantine : *Legimus*.
Il ne reste que dix-huit lignes; manque toute la partie initiale du texte avec le nom du *basileus* et celui de son destinataire; manquent les extrémités de chaque ligne.

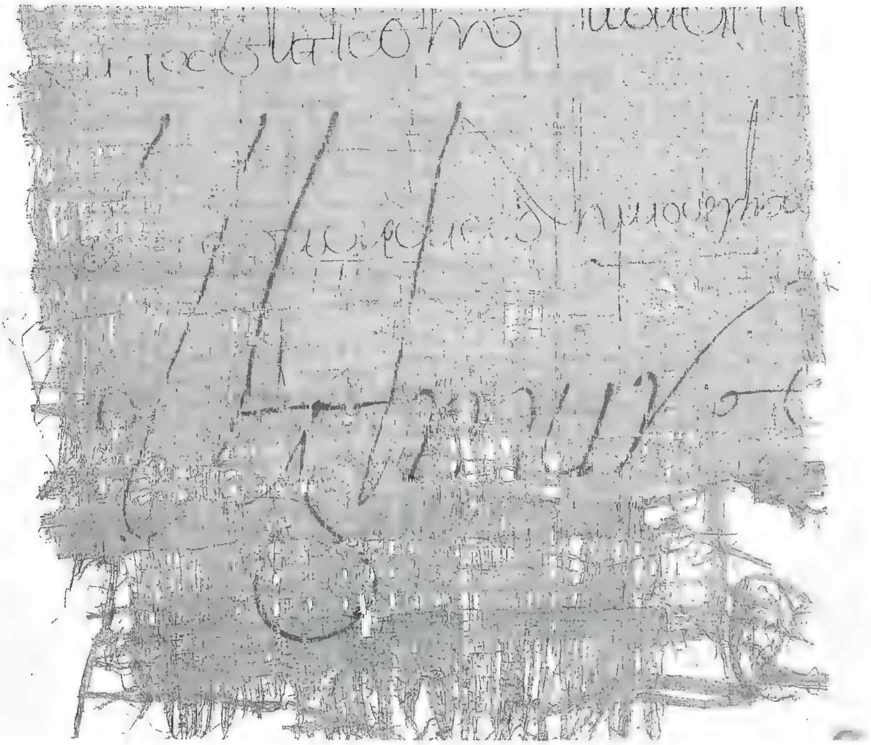
PROVENANCE
Archives de l'ancienne abbaye de Saint-Denis
Paris, Archives nationales, K 7, n° 173.

La lettre, mutilée sans doute de plus de la moitié du texte et, surtout, des noms de l'expéditeur et du destinataire qui figuraient en tête, félicite le souverain de ses victoires et l'encourage à la paix.

Il s'agit très vraisemblablement de la lettre que l'empereur Théophile fit remettre à Louis le Pieux en son palais d'Ingelheim le 18 mai 839 par ses envoyés, Théodose, métropolite de Chalcédoine et le spathaire Théophane, et que nous connaissons par un passage des *Annales* de Saint-Bertin. Selon l'annaliste, le *basileus*, écrivait à l'empereur carolingien pour confirmer la paix et l'amitié perpétuelle entre leurs sujets et il déclarait se réjouir de ses victoires remportées sur des peuples étrangers, en rendant grâce à Dieu, « donneur de victoires ».



125



125 détail

La pièce, célèbre et, notamment par sa date, l'une des plus importantes qui se soient conservées en original, constitue un document unique de la chancellerie byzantine antérieure à la fin du Xe siècle. Elle est aussi un témoin exceptionnel de l'intensité des relations diplomatiques entre la cour de Constantinople et les souverains carolingiens : pas moins de douze ambassades d'un *basileus* s'échelonnent en effet de 755 à 842 (cf. n° 126 et 132), dont neuf de 810 à 842. R.-H. B.

BIBLIOGRAPHIE
MABILLON, 1704, p. 9, 54, 67 et *fac-sim.*, p. 71-72 ; MONTFAUCON, 1708, p. 265-268 ; OMONT, 1892-II ; BRANDI, 1908, ; DÖLGER, 1931, pl. I ; DÖLGER, 1950.

EXPOSITION
Documents impériaux et royaux, 1977, n° 1.

126

Saint Denis l'Aréopagite : Oeuvres

Constantinople, IXe siècle (avant 827)
Manuscrit sur parchemin, 216 f
H. : 25 cm ; l. : 17,5
Écriture majuscule ogivale penchée, en pleine page
Reliure : veau raciné, dos de cuir rouge au chiffre de Louis-Philippe.

PROVENANCE
Apporté à Compiègne en septembre 827 par les ambassadeurs de Michel II le Bègue pour être offert à Louis le Pieux qui le remit à l'abbaye de Saint-Denis ; aliéné au XVIIe siècle ; coll. H. de Mesmes ; acq. en 1706
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 437.

L'œuvre théologique et mystique du Pseudo-Denis l'Aréopagite a exercé une influence considérable sur la pensée religieuse du Moyen Age, tant byzantine qu'occidentale : attribuée au disciple athénien de saint Paul, elle fut en fait composée vers la fin du Ve siècle par un néo-platonicien chrétien, qui s'efforça d'exposer la spiritualité chrétienne en termes philosophiques empruntés à Plotin et à Proclus. Ce manuscrit du début du IXe siècle en est un témoin important, à la renommée quasi légendaire.

Réalisé en pleine période iconoclaste, vraisemblablement à Constantinople et sur commande de la Cour, sans aucune autre décoration que la puissante calligraphie de sa majuscule ogivale inclinée, le volume offert à l'empereur carolingien est le plus ancien manuscrit grec entré dans les collections royales. Il y resta peu de temps puisque Louis le Pieux en fit don à l'abbaye de Saint-Denis : le présent byzantin s'expliquait par la confusion entretenue alors entre le disciple de Paul et le saint Denis évangélisateur des Gaules, évêque de Paris, martyr et fondateur de l'abbaye (Gaborit-Chopin, 1991, p. 16-17).

Le manuscrit se transforma donc en relique... Ne dit-on pas que dans la nuit précédant la fête du saint, le 8 octobre 827, il permit dix-neuf guérisons miraculeuses ?

Mais son rôle ne s'arrêta pas là : traduit une première fois en latin à l'instigation de l'abbé Hilduin, sans doute par des moines grecs venus d'un couvent romain, puis un peu plus tard par Jean Scot Érigène, il rendait accessible à la spéculation métaphysique de l'Occident l'essentiel du corpus dionysien. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MILLET, 1638, p. 119 ; FÉLIBIEN, 1706, p. 67 ; OMONT, 1892, pl. XIV, 1 ; OMONT, 1904 ; LEMERLE, 1971, p. 13-16.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, N° 6.

126

127

Saint Jean Damascène (attribué à) : Sacra Parallela

Atelier grec d'Italie, Rome (?),
IXe siècle (première moitié ?)
Manuscrit sur parchemin, 394 f
H. : 35,6 cm ; l. : 25,5
Écriture onciale inclinée sur deux colonnes ; reliure orientale en maroquin brun sur ais de bois, estampée à froid. Lors de la reliure, les pages ont été rognées et quelques peintures en partie coupées.

PROVENANCE
Offert à l'abbé Sevin
pour la Bibliothèque du roi en 1730
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 923.

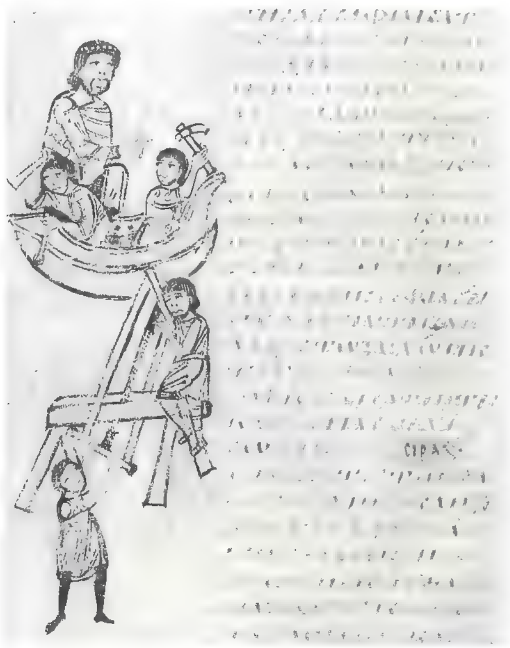
Le texte des *Sacra Parallela* constitue un florilège de citations édifiantes tirées de la Bible et des Pères de l'Église, rangées par ordre alphabétique. L'ouvrage comprend donc vingt-quatre chapitres, subdivisés en autant de partie que d'extraits bibliques auxquels s'enchaînent des passages plus ou moins courts de la littérature patristique. La tradition attribue cette compilation à saint Jean Damascène, moine de Saint-Sabas en Palestine, ardent défenseur des Images et mort au milieu du VIIIe siècle.

Le manuscrit de Paris, daté du IXe siècle par la paléographie, est le plus ancien, le plus somptueux et le seul illustré des exemplaires du texte des *Sacra Parallela* parvenus jusqu'à nous. Tous les titres de chapitre et les noms d'auteurs se détachent sur un bandeau d'or et l'illustration comprend au total seize cent cinquante-huit images, toutes marginales, dont quatre cent cinquante-six portraits en buste peints directement sur le parchemin ou inscrits dans des médaillons d'or perlés. L'iconographie, dont la richesse est liée à la profusion des images, puise à toutes les sources chrétiennes de la fin de l'Antiquité, plus particulièrement syriennes et palestiniennes. Le style, relativement fruste, trahit cependant la distance considérable prise par rapport aux modèles antiques : le dessin est assez sommaire et les images sont plates, sans modelé, les contours appuyés de traits épais presque toujours posés sur une couche uniforme d'or. Le style, comme l'abondance de l'or, rapprochent ce manuscrit d'un livre de Job conservé à la Bibliothèque vaticane (grec 749) et d'une édition des *Homélies* de Grégoire de Naziance à Milan (Biblioteca Ambrosiana, ms. 49-50), également datés du IXe siècle par la paléographie. A. Grabar (1972) a relevé dans le décor de ces trois manuscrits un nombre variable mais incontestable d'apports de la peinture carolingienne ou italienne qui lui ont permis de les attribuer à un atelier occidental qu'il situe à Rome même. L'hypothèse italienne avait été déjà avancée par K. Weitzmann (1935) et reprise par J. Porcher (1958) qui s'appuyait notamment sur des raisons codicologiques (qualité et type du parchemin). En 1979, K. Weitzmann revenait, par rapprochement avec des icônes du Sinaï, à l'attribution ancienne à la Palestine, proposant même comme atelier le monastère de Saint-Sabas, où avait vécu saint Jean Damascène. S'il est vrai que cette dernière hypothèse rend compte des emprunts aux traditions syrienne et palestinienne évidents, elle n'explique pas les échanges nombreux avec les traditions occidentales. En revanche, une origine italienne et surtout romaine justifie non seulement ces contacts mais est parfaitement compatible avec les traditions syro-palestiniennes : dans le milieu romain du IXe siècle, les remous de la Crise iconoclaste ont amené toutes sortes de confluences iconophiles gréco-orientales autour de la Papauté et des nombreux monastères grecs de la Ville (Michel, 1952, p. 32-45 ; Cavallo, 1982, p. 500-508).

Se fondant sur l'abondance de l'illustration qui semble constituer un véritable manifeste contre l'Iconoclasme, et sur la base des doubles lignes de drapés qui appellent des comparaisons avec des œuvres d'orfèvrerie ou d'ivoire, K. Weitzmann suggérait aussi une date antérieure à la fin de la Crise iconoclaste. Une date postérieure au milieu du siècle a été toutefois récemment soutenue à cause de trois portraits de Méthode d'Olympie, évêque du IVe siècle, représenté avec une sorte de capuchon fermé en mentonnière, iconographie qui ferait allusion, par confusion, à un autre Méthode, patriarche de Constantinople (843-847) [Osborne, 1981, p. 316-317] ; mais cet argument reste fragile pour une œuvre créée dans un centre de toute façon éloigné de Constantinople. Il est vrai, enfin, que l'hypothèse d'un véritable manifeste en faveur des images exécuté dans la première moitié du IXe siècle reste particulièrement séduisante. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1892, pl. X ; OMONT, I, 1902-II, p. 470 ; MILLET, 1916, *passim* ; WEITZMANN, 1935, p. 80-81, fig. 537-545 ; WEITZMANN, 1947, *passim* ; GRABAR, 1972, p. 7, 15, 21-24, no 3, p. 87-88 ; WEITZMANN, 1979 (avec bibl.) ; OSBORNE, 1981 ; CAVALLO, 1982, p. 507.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, no 661 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, p. XV, 34-37, no 55, pl. XXII.



127

127

Tissus

La prescription qui interdit la représentation de sujets religieux touche également l'art des textiles ainsi que le précise un décret du concile iconoclaste de 754 (Mansi, 1902, XIII, 332). Pourtant, les témoignages occidentaux, tel le *Liber pontificalis*, attestent que les étoffes à décor chrétien importées de Byzance continuent d'orner les églises de Rome : les textiles offerts par Léon III (795-816) comportent de nombreuses scènes religieuses dans leur décor comme la Nativité ou l'Annonciation (fig. 1) désignée par le terme grec *cheretismon* sur une étoffe offerte à Saint-Pierre (Duchesne, II, 1886-1892, p. 1-2); à Sainte-Prisque, il donne une nappe de soie blanche ornée d'éléments circulaires en pourpre byzantine. L'énumération des tissus précieux du pontificat de Léon mentionne assez fréquemment un décor de croix, mais aussi des motifs d'animaux tels des lions, des éléphants, des tigres et des griffons. Il en va de même sous Grégoire IV (827-844) dont les textiles reprennent les mêmes ornements en y ajoutant des aigles et des faisans (Duchesne, *op. cit.*, II, p. 83). Grégoire IV offre à l'église Saint-Marc de Rome une tenture avec des *homines et caballos* (« hommes et chevaux ») qui pourraient bien évoquer une représentation de chasse impériale.

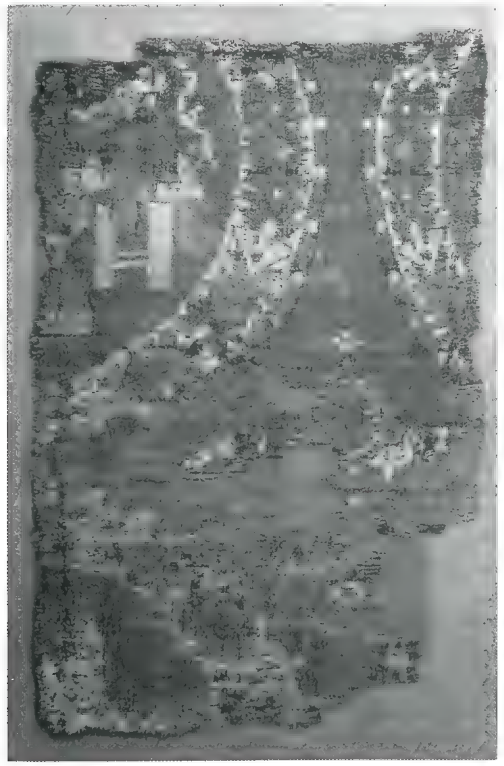


Fig. 1
Fragment de tissu avec l'Annonciation,
Baume-les-Messieurs, église

A l'époque iconoclaste semblent se dessiner deux grandes tendances dans le décor des tissus de luxe : la prédominance de la figure impériale (nº 128) ou de ses symboles comme la chasse au lion (nº 130) et la victoire à l'hippodrome (nº 129) et l'adoption de formules caractéristiques de l'art iranien dont l'influence se poursuivra également durant toute la période suivante.

On doit certainement rattacher à la période iconoclaste une série de soieries dites « aux amazones » (nº 131) bien que cette identification reste improbable. Il s'agit plutôt de cavaliers-archers qui chassent un fauve. La composition reprend celle de la chasse du roi sassanide Bahram-Gour en la simplifiant (nº 130); il n'y a plus qu'une seule proie, le fauve, l'arbre de vie est absent et les autres animaux comme les oiseaux, les chiens et les lièvres ont disparu. Ces tissus « aux amazones » sont souvent bicolores. Ils ont été réalisés aussi bien dans le monde byzantin que dans les régions arabisées comme le montrent deux exemples conservées au Victoria and Albert Museum : l'un possède une croix entre les têtes des deux personnages (inv. 768-1983) tandis que sur l'autre on distingue la *bismillah* (« au nom de Dieu », premiers mots du Coran) en caractères coufiques au même emplacement (inv. 2150-1900) (Beckwith, 1974, p. 348 et fig. 15-16). Cependant, pour tous ces tissus se pose toujours le problème d'une attribution à des ateliers de Syrie, région soumise à la fois à l'influence islamique et à celle de Byzance, plutôt qu'à des centres textiles de l'Empire byzantin proprement dit.

M. M.-R.

128

128

Buste d'un empereur

Constantinople, VIIIᵉ siècle (?)
Soie
H. : 10,6 cm ; l. : 9,7

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage simple, soie jaune tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 17 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie rouge et verte sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 73 passées au cm.

PROVENANCE
Coffre des reliques anonymes du trésor de Sens, ouvert en 1896
Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 140.

Un médaillon ovale, rouge sur fond vert, renferme l'image d'un personnage en buste portant un *loros* richement orné de perles, motifs en zigzag et de gouttes. Dans l'écoinçon, on distingue encore une partie d'une palmette composite cernée de petites fleurs trilobées. Le traitement du visage s'apparente à celui des portraits monétaires de Léon IV (775-780) [nº 135]. La chasuble de saint Ulrich, soierie incisée du milieu du Xᵉ siècle, présente le même type de motifs (Müller-Christensen, 1973, p. 199-200).

M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
CHARTRAIRE, 1897, nº 17, p. 17 ; CHARTRAIRE, 1911, nº 23, p. 378 ; PEIRCE et TYLER, 1941-II, p. 20-26 ; BECKWITH, 1974, p. 349.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 280 ; *Art byzantin*, 1964, nº 571 ; *Saint-Germain d'Auxerre*, 1990, nº 119.

129

Quadrige

Constantinople (?), VIIIe siècle
Soie
H. : 75 cm; l. : 72,5; D. intérieur du médaillon : 50 cm; D. du médaillon de tangence : 16

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rouge clair tordue en Z, découpure de 2 fils pièce, 15 fils pièce au cm; trames : 1 coup de chaque lat, soie jaune clair et bleue sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 30 passées au cm.

PROVENANCE
Aix-la-Chapelle, chapitre de la cathédrale, châsse de Charlemagne selon la tradition; apporté à Paris par H. de Vielcastel; anc. coll. de Vielcastel acq. en 1850; déposé au musée de Cluny en 1895
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, inv. 13289
(anc. M. L. 371).

Le décor, jaune sur fond bleu, est inscrit à l'intérieur de grands médaillons à la couronne ornée de boutons de lotus stylisés; un petit médaillon comportant la même ornementation marque les points de tangence. Dans les écoinçons s'affrontent des bouquetins tenant un rameau dans leur museau.

La scène principale montre un cocher tenant les rênes d'un quadrige. La présence des petits personnages qui lui tendent une couronne et un fouet le désigne comme étant le vainqueur de la course. Au bas de la composition deux autres petits personnages déversent des sacs de monnaie sur un autel. Ces derniers offrent de grandes similitudes avec ceux que présentent certains diptyques consulaires de la première moitié du VIe siècle (Volbach, 1976, nos 15, 31 et 33; cf. no 16, fig. 2-3). Tous portent une tunique à longues manches, une chlamyde et de courtes bottes lacées; le cocher revêt, en outre, une cuirasse formée de plaques rectangulaires et semi-circulaires. Le harnachement des chevaux comporte un collier à gros pendentif circulaire. Leur queue est nouée en grosses boucles. On remarque que les deux chevaux placés à l'extérieur sont sellés.

Cette image de la victoire à l'hippodrome est à rattacher au cycle du triomphe impérial. Elle est présente sur d'autres soieries parvenues jusqu'à nous mais aussi sur une version plus populaire de ce thème réalisée en tapisserie : un petit médaillon bordé de perles (New York, Brooklyn Museum) l'évoque de manière très schématique (Riefstahl, 1950, fig. 1). La formule de l'attelage déployé est connue très tôt en Iran et à Palmyre (Seyrig, 1937, p. 43-50).

Il n'est pas impossible que cette étoffe ait servi à envelopper les restes de Charlemagne dès 814. Un autre fragment du même tissu est conservé dans le trésor d'Aix-la-Chapelle (Volbach, 1932, p. 31). De plus, d'autres étoffes présentent ce même thème : au musée du Cinquantenaire à Bruxelles (provenant de la châsse de sainte Landrade et de saint Amour de Münsterbilsen) ainsi que deux exemples au Victoria and Albert Museum, l'une provenant de la châsse d'un évêque de Verdun (ancienne collection Félix Liénard, no 762-A-1893) et l'autre trouvée dans le reliquaire de saint Hippolyte à Sainte-Ursule de Cologne. M. M.-R.

129

BIBLIOGRAPHIE
FALKE, 1913, pl. 86; MIGEON, 1929, p. 19-21.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, no 213; *Masterpieces of Byzantine Art*, 1958, no 56; *Art byzantin*, 1964, no 573; *Orient des Croisades*, 1981; *Splendeur de Byzance*, 1982, no Tx 4 (avec bibl.).

130

Chasse de Bahram-Gour

Constantinople (?), IXe siècle
Soie
H. : 77 cm; l. : 64

TECHNIQUE
(Vial, 1964, p. 27-38) : samit façonné 3 lats, le 3e (vert foncé, vert jaune, beige et bleu clair) est broché, sergé 2 lie 1, sens Z; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie beige tordue en Z, découpure de 2 fils, 20 fils pièce au cm; trames : 1 coup de chaque lat, soie bleue, jaune, vert foncé, vert-jaune, beige, bleu clair sans torsion appréciable, découpure de 3 passées, 32 passées au cm.

PROVENANCE
Châsse de saint Calais, ouverte en 1947
Saint-Calais (Sarthe), église Saint-Calais.

Sur un fond bleu-vert foncé, en jaune, vert, beige, bleu clair et vert-jaune, se détache la représentation d'une chasse, d'origine sassanide, qui fut utilisée à Byzance pour exprimer la glorification du triomphe impérial. Le souverain, Bahram-Gour, qui régna entre 420 et 438, réussit à atteindre d'une même flèche un onagre et le lion qui s'apprêtait à le dévorer. Cet épisode est relaté pour la première fois par l'historien arabe Tabari (838-923) qui ajoute que le souverain fit représenter la scène dans l'un de ses appartements.

La scène est inscrite à l'intérieur de grands médaillons dont la couronne se compose de boutons de lotus stylisés cernés par des torsades. Dans les écoinçons sont placés des losanges formés d'entrelacs végétaux terminés par des fleurons. De chaque côté d'un palmier, un chasseur, coiffé d'un casque sassanide et en costume iranien, vise le lion et l'onagre; tout autour, des chiens, des cervidés et des oiseaux occupent l'espace.

130

Cette étoffe pourrait avoir été utilisée lors de la translation des restes de saint Calais pour Francon II, évêque du Mans (816-832), ou en 837, lorsque les moines dissidents de l'abbaye d'Anisole emportèrent à Saint-Calais les objets les plus précieux.

Dix tissus, dont certains bien conservés, ont été ornés de ce même thème (*Millennio*, I, 1987, p. 190-197) : à Milan, trésor de Saint-Ambroise, tissu ayant doublé l'autel d'or de Volvinius (vers 835) [*ibid.*, p. 193-197]; à Cologne, trésor de la cathédrale (Schulten, 1978, p. 12-13, no 17); à Saint-Pétersbourg, Ermitage, provenant d'un tombeau de Mochtchevaya Balka en Russie (Jeroussalimskaja, 1961, p. 40-50); à Prague, Bibliothèque du Château (Peirce et Tyler, 1936, p. 213-220). Cinq fragments comportent encore des parties de ce même décor : à Hanovre, Kestner Museum (Grönwoldt, 1964, no 4, p. 21-22); à Reims, musée Saint-Remi, lambeaux de tissu ayant servi de bourrage au coussin de saint Remi (no 282) (Guicherd, 1955, p. 15-18); à Saint-Gall, Stiftbibliothek (Duft et Schnyder, 1984, p. 120-124); à Sens, trésor de la cathédrale, fragment associé aux reliques de saint Philibert; à Sion, trésor de la cathédrale, musée de Valère (Schmedding, 1987, p. 243-245). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
VIAL, 1964, p. 27-38; VOLBACH, 1966, p. 46.

EXPOSITIONS
Orient-Occident, 1958, no 253; *Art byzantin*, 1964, no 570; *Trésors des églises de France*, 1965, no 244, p. 128-129; *Splendeur de Byzance*, 1982, no Tx 5 (avec bibl.).

131

131
Soierie aux Amazones

Byzance, IX^e^ siècle
Soie
H. : 34,5 cm ; l. : 39

TECHNIQUE
(Extraite de *Tissu*, 1986, p. 168) : samit façonné 3 lats, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rouge, découpure de 1 fil pièce, 20 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie beige clair, bleue et rouge, découpure de 2 passées, 37 passées au cm.

PROVENANCE
Abbaye de Faremoutiers (Seine-et-Marne), reliquaire ; dépôt au musée de Meaux
Meaux (Seine-et-Marne), musée Bossuet.

Sur un fond beige clair, en rouge et bleu, des médaillons renferment des cavaliers coiffés du casque sassanide et armés d'un arc chassant un fauve sombre (panthère ?). Des palmettes décorent les écoinçons. La conception de ce décor, pourtant courant dans l'iconographie textile de l'époque, est remarquable par l'utilisation de deux couleurs de fond, rouge pour le médaillon et blanc pour les espaces intermédiaires, et par la nature du fauve. Une panthère remplace le lion représenté à l'ordinaire. M. M.-R.

EXPOSITION
Tissu, 1986, p. 168, pl. XIV.

132
Suaire de saint Austremoine

Constantinople, VIII^e^ siècle (?) ou X^e^-XI^e^ siècle (?)
Soie
H. : 73 cm ; l. : 71

TECHNIQUE
(Dossier, Guicherd, Lyon, musée hist. des Tissus) : samit façonné 4 lats, le 4^e^ est interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie beige tordue en Z, découpure de 1 fil, 20 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie bleu foncé, rouge, jaune clair et bleu clair sans torsion appréciable, découpure de 2 passées (4 en majorité), 30 passées au cm.

PROVENANCE
Abbaye Saint-Calmin à Mozac (Puy-de-Dôme) ; vendu en 1904 par la fabrique de Mozac à la Chambre de commerce de Lyon
Lyon, musée historique des Tissus, inv. 904.III.3.

Le décor rouge, jaune clair et bleu clair, sur fond bleu foncé est composé d'un grand médaillon incomplet renfermant une chasse impériale. La couronne est ornée d'un alignement de fleurs de lotus tandis qu'un motif végétal à base d'acanthes et de fleurons décore les écoinçons. Les empereurs, strictement affrontés de chaque côté d'un arbre de vie terrassent un lion à l'aide d'une lance. Leur monture, qui s'apparente davantage à une statue équestre qu'à un véritable cheval, est richement caparaçonnée et équipée d'étriers. Au bas de la composition, des chiens menacent les fauves.

D'après la tradition, ce tissu aurait été offert à l'abbaye par Pépin le Bref en 761, qui l'aurait lui-même reçu de l'empereur iconoclaste Constantin V ; pourtant, étant donné son style, ce tissu pourrait être plus tardif. En effet, le caractère de cette représentation, dont l'extrême rigidité marquée par la prépondérance des lignes verticales dans cette composition en fait une image emblématique de la puissance impériale, s'oppose au dynamisme exprimé dans le décor du suaire de saint Calais (n° 130) qui montre un sujet voisin de celui de saint Austremoine.

On peut d'ailleurs le rapprocher d'une autre représentation du triomphe impérial : la tapisserie de l'évêque Gunther conservée dans la cathédrale de Bamberg. Ce textile prestigieux, qui a servi à envelopper les restes de Gunther, mort en 1065, lors du retour de son pèlerinage à Jérusalem, est certainement d'origine constantinopolitaine. Il évoque le double triomphe de Basile II célébré après sa victoire sur les Bulgares (1017) à Athènes, puis à Constantinople. L'attitude de l'empereur à cheval, ainsi que la nature de son costume s'apparentent de manière évidente à la soierie de Mozac (Grabar, 1956-II, p. 22) qui pourrait, peut-être, être attribuée à une date plus tardive que celle que lui assigne la tradition du don de Pépin le Bref.

132

Des fragments du même tissu sont conservés à Riggisberg (Fondation Abegg, n° 1416) et à Florence (Bargello, ancienne collection Carrand, n° 2293 ; cf. exp. *Arti del Medio Evo*, 1989, n° 223). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
DALTON, 1911, p. 590-591 ; MARTINIANI-REBER, 1986, p. 109-111 (avec bibl.) ; DOLCINI, 1992, p. 34-37.

133

133

Fragment de médaillon

Byzance, IXᵉ siècle
Soie
H. : 15,5 cm ; l. : 12,8 (le D. extérieur devait mesurer environ 40 cm, celui de l'*imago clipeata* atteint environ 4 cm)

TECHNIQUE
Samit façonné 6 lats, le 6ᵉ (bleu vif) est interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie tordue en Z (rouge vif pour la chaîne pièce, rose clair pour la chaîne de liage), découpure de 1 fil pièce, 35 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie sans torsion appréciable rouge (l'analyse par chromatographie planaire HPTLC a montré qu'il s'agissait de kermès), blanche, verte, bleu foncé, ocre très clair, bleu vif (les trames sont d'épaisseur variable, la trame blanche est beaucoup plus grosse que la trame bleu foncé), découpure de 1 passée, 48 passées au cm.

PROVENANCE
Toul, église Saint-Gengoulph, châsse de saint Amond, second évêque de Toul
Nancy, Musée lorrain, nº 54.I.11, entré en 1954.

Le décor blanc, bleu foncé, bleu vif, vert, ocre clair sur fond rouge, est malheureusement très lacunaire puisque plus de la moitié du motif intérieur du médaillon a disparu. Le médaillon était relié aux autres par un entrelacement dont une partie est encore visible dans l'angle supérieur gauche du tissu, témoignant ainsi d'une disposition identique à celle observée sur les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Sancta Sanctorum (Volbach, 1942, p. 39-40). La couronne du médaillon, décorée de boutons de lotus et bordée de cabochons, est d'ailleurs semblable à celles que présentent ces étoffes. Une soierie conservée au Victoria and Albert Museum, montrant un cavalier chassant le lion, offre les mêmes particularités (nᵒˢ 559-1893).

Sur ce fragment, on distingue encore un buffle blanc qui se tient devant une petite plante fleurie, sa bosse est entourée par des mains au poignet orné d'un bracelet de pierreries qui appartiennent sans doute à une femme dont on voit encore une partie du voile vert cerné de bleu foncé. Au-dessus, une *imago clipeata* renferme un petit personnage barbu en buste. Sa chevelure, assez courte et ondulée, est retenue par un mince bandeau blanc.

Ce tissu pourrait être rapproché de l'élévation des reliques de saint Amond par l'évêque Frothaire en 820. D'autres textiles étaient conservés avec ce fragment : deux soieries postsassanides qui ont pu être placées en même temps dans la châsse et un lampas bleu foncé qui doit être rattaché à la translation des reliques par l'évêque Herrman en 1026. Ce tissu monochrome, orné de compartiments hexagonaux renfermant des palmettes, est vraisemblablement byzantin. La châsse renfermant le chef de saint Amond ainsi que sa sandale datent du XIᵉ siècle. M. M.-R.

134

134

Soierie au Samson ou au belluaire

Byzance, IXᵉ siècle
Soie
H. : 24,2 cm ; l. : 32,5

TECHNIQUE
Samit façonné 4 lats, les 3ᵉ et 4ᵉ sont lattés et interrompus, sergé 2 lie 1, sens Z ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rouge tordue en Z, découpure de 1 fil pièce, 20 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie rouge, blanche, verte, bleue et ocre sans torsion appréciable, découpure de 1 et 2 passées, 26 passées au cm.

PROVENANCE
Cathédrale de Coire (Suisse) ; anc. coll. Bock ; acq. en 1875
Lyon, musée historique des Tissus, inv. 875.III.1.

Le décor, blanc, vert, bleu et ocre sur fond rouge, se compose d'une succession d'arcs formant des sortes de compartiments ouverts. Le bandeau qui forme ces arcs est orné de boutons de lotus et de carrés. Des personnages, successivement adossés et affrontés, combattent un lion en lui forçant la mâchoire. Pour cela, ils s'aident de leur genou qu'ils appuyent sur l'échine du fauve. Une petite fleur occupe l'espace disponible au-dessous du ventre de ce dernier. Le lutteur est vêtu d'une courte tunique et d'un manteau attaché sur l'épaule, il est chaussé de sandales. Ses cheveux sont mi-longs et légèrement ondulés.

L'identification de ce personnage avec le héros vétéro-testamentaire a été remise en question. Certains ont voulu reconnaître là David, Daniel, Héraklès (cf. nº 57) ou un gladiateur (Martiniani-Reber, 1986, p. 101, notes 3-6). La manière de tuer l'animal ainsi que sa petite taille, qui pourrait bien exprimer sa jeunesse, correspondent pourtant à la relation de l'épisode de Thimna de l'Ancien Testament (*Juges*, XIX, 1-7).

Ce thème a dû connaître une grande faveur à son époque puisque l'on en a conservé une dizaine de versions sur des soieries, toutes traitées avec les mêmes coloris et la même technique (Martiniani-Reber, 1986, p. 99-102) : à Coire, trésor de la cathédrale ; à Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan (deux variantes), provenant de la châsse de sainte Madelberte ; à Londres, mentionné dans l'inventaire de la cathédrale Saint-Paul de 1295 (cité par Falke, 1913, p. 54) ; à Ottobeuren, abbaye bénédictine, manteau d'Alexandre ; à Sens, trésor de la cathédrale (deux variantes ; cf. exp. *Saint-Germain d'Auxerre*, 1990, p. 184), reliquaire des saints anonymes (nº B 135/1 et 2 ; B 136) ; à Trente, Museo Provinciale d'Arte, ainsi qu'au Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane (nº T 103). D'autres fragments du même tissu dispersés lors de la vente de la collection du chanoine Bock sont conservés à Berlin, Schlossmuseum ; à Florence, Musée du Bargello (anc. coll. Carrand) ; à Londres, Victoria and Albert Museum ; à Nuremberg, Germanisches Museum ; à Paris, musée de Cluny ; à Vienne, Museum für angewandte Kunst et à Washington, Dumbarton Oaks (anc. coll. Sangiorgi, Rome). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
VOLBACH, 1932, p. 42 ; MARTINIANI-REBER, 1986, p. 99-100, nº 85.

EXPOSITION
Splendeur de Byzance, 1982, nº Tx 7, p. 213.

Monnaies et sceaux

On ne peut dresser de parallèle entre les destructions de mosaïques ou d'autres décors religieux entraînées par l'Iconoclasme et les transformations encourues par la monnaie. En effet sur celle-ci, point d'images à abattre : l'innovation de Justinien II est restée sans lendemain. Pour des motifs essentiellement politiques les successeurs de Justinien II, tant de 695 à 705 qu'après 711, ont cherché à se démarquer de lui, renonçant aussi bien à l'effigie en pied et à la titulature *Servus Christi* qu'à l'image du Christ au droit des pièces. Le *solidus* est alors revenu au type dominant de la croix sur les degrés. Sur les sceaux, en revanche, toujours plus sensibles aux modes du moment, on constatait depuis la fin du VIe siècle une floraison de types de Vierge. Les particuliers préférant la *Nikopoios* en buste que les sceaux impériaux avaient abandonnée en 695 au profit de l'*Hodegetria*, l'icône des Blachernes qui avait protégé la capitale pendant le siège avare de 626. Au début de son règne Léon III resta d'ailleurs fidèle à ces types : croix sur le *solidus* et *Hodegetria* sur les sceaux.

L'Iconoclasme ne se traduit directement que dans ce dernier domaine. De l'ensemble des sceaux, impériaux ou non, disparaissent les images de la Vierge ou des quelques saints en honneur auparavant, mais aussi celles des aigles très en vogue aux VIe-VIIe siècles : suppression quasi totale et normale s'agissant d'empreintes destinées à figurer sur des actes officiels, encore qu'on puisse citer quelques rares exceptions, comme ce sceau de Pierre, archevêque de Thessalonique vers 740, avec le buste de saint Demetrios (Oikonomides, 1986-I, no 35). Désormais la majorité des sceaux portent un monogramme invocatif (nos 142-143) adressé le plus souvent à la Vierge et, moins fréquemment, au Christ, tandis que les sceaux impériaux présentent en permanence la croix sur des degrés entourée d'une invocation trinitaire (« Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit ») [Zacos et Veglery, no 36b] avec au droit la titulature impériale (« N. fidèle, empereur des Romains ») sur plusieurs lignes dans le champ.

De tels types épigraphiques — dont un exemple précurseur est fourni au VIIe siècle par des sceaux de Constant II (Zacos et Veglery, 1972, no 18) — ont exercé une influence indéniable sur la monnaie iconoclaste (fig. 1 et nos 137, 139-141). Cette influence allait de pair avec le modèle islamique (fig. 2) car l'affrontement constant avec les Arabes au cours de la période était aussi la source de contacts autres que militaires comme en témoigne la pénétration réciproque des monnaies des deux côtés de la frontière.

Sur la monnaie d'or la caractéristique la plus frappante est la façon dont les iconoclastes, surtout à partir de Constantin V, ont poussé à l'extrême la tendance dynastique du VIIe siècle, en remplissant les deux faces par les seules effigies des souverains vivants ou morts — cette représentation des empereurs défunts étant à Byzance une innovation remarquable qui ne survivra guère à l'Iconoclasme (nos 135-136). Leurs adversaires n'ont pas manqué de leur en faire reproche les accusant d'une manière générale d'avoir substitué leur icône à celle du Christ et d'être ainsi de nouveaux Nabuchodonosor ou « rien d'autre que l'Antéchrist » (Nicéphore, *Antirrhet.*, I, 27).

Mauvais procès en vérité puisque la croix, apotropaïque et déclarative de la foi chrétienne, joue un rôle essentiel sur la monnaie, comme dans le reste de l'art iconoclaste. Mauvais procès encore puisque, d'Irène à Léon V, la réaction iconophile (fig. 3) ne ramène pas les images sur les monnaies : celles-ci restent fidèles au modèle dynastique et l'aggravent même. La « pieuse Irène » pousse le sens de l'autorité impériale jusqu'à se faire représenter elle-même sur les deux faces de la monnaie (cf. no 136) sans que les autorités ecclésiastiques y trouvent plus à redire qu'au meurtre de son fils. La seule trace de la première réaction iconophile se trouve sur les sceaux qui réalisent un compromis des deux traditions opposées antérieures : la Vierge *Hodegetria* reparaît mais flanquée cette fois des deux monogrammes invocatifs (fig. 3).

C. Mo.

Fig. 1
Miliarèsion de Constantin V (740-775)

Fig. 2
Dirhem (argent) omeyyade de Damas

Fig. 3
1re réaction iconophile : sceau de Nicéphore Ier
(802-811)

135

Solidus de Léon IV (775-780)

Constantinople. Frappé en 778-780
Or
21 mm ; poids : 4,44 g
Au droit : LЄOη V[ιο]S S(καὶ) ЄΓΓON CONSΤΑηΤΙηOS O ηЄOS (« Léon [IV], fils et petit fils, Constantin [VI] le jeune ») ; à g., Léon IV, barbu, à dr., Constantin VI, couronnés, vêtus de la chlamyde assis de face sur un trône au dossier en forme de lyre.
Au revers : LЄOη PAP[πος] CONSΤΑηΤΙηOS PATHR (« Léon [III] grand-père, Constantin [V] père »)
Bustes de face de Léon III à dr. et de Constantin V à g., barbus, couronnés, vêtus du *loros*. Entre leurs têtes, une croix.

PROVENANCE
Cabinet du Roi, achat Rollin 1833
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 823.

Constantin V (741-775) avait commencé à faire figurer sur le monnayage non seulement le co-empereur et successeur désigné mais aussi l'empereur défunt, son père Léon III (717-741). Cette tradition familiale, qui amènera sous Irène et Constantin VI (780-792) à représenter sur une même monnaie jusqu'à cinq générations, nous en montre ici déjà quatre. La légende explicite cette succession dynastique en désignant le « grand-père » fondateur (Léon III), son fils Constantin V, « père » du souverain régnant, Léon IV, le « petit-fils ». Le fils de celui-ci porte l'épithète de « nouveau » traditionnelle depuis Héraclius pour tous les co-empereurs baptisés Constantin, en signe d'espoir dans une nouvelle manifestation de la croix victorieuse.
C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRABAR, 1957 (1984), p. 42-50, 95-96 ; GRIERSON, 1973, p. 325-326, 329 ; MORRISSON, 1970, p. 483-485, n° 05, pl. LXIX, 05 ; FÜEG, 1991, n° 2B.1.

136

Solidus de Constantin VI (780-797) et Irène

Constantinople. Frappé en 790-792
Or
20 mm ; poids : 4,44 g
Au droit : CONSΤΑηΤΙη [ος] ЄC θ[έου] ʽBʼ[ασιλεὺς] ʽΔʼ[εσποτὴς] (« Constantin par la grâce de Dieu, empereur et seigneur ») ; bustes de face de Constantin VI à g., vêtu de la chlamyde, tenant le globe crucifère et d'Irène à dr., vêtue du *loros*, tenant le sceptre en main g. ; entre leurs têtes une croix.
Au revers : SVη IRInI AVΓʼ[ούστῃ] mITRI AVʼ[τοῦ] (« avec Irène l'impératrice sa mère ») ; Léon III, Constantin V et Léon IV, barbus, couronnés, vêtus de la chlamyde, assis de face sur un trône sans dossier.

PROVENANCE
Cabinet du Roi, échange 1816
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 817.

Voici l'une des monnaies les plus « peuplées » de la numismatique byzantine avec le nomisma de Théophile (n° 138) et celui de Romain IV. Irène, veuve de Léon IV, et régente pour son fils Constantin VI, âgé de dix ans à la mort de son père, reste fidèle à la tradition du monnayage familial de ses prédécesseurs iconoclastes malgré sa politique favorable

Fig. 1
Monnaie d'or d'Irène

aux images. Les détails des types monétaires reflètent étroitement les vicissitudes du règne ; ainsi l'absence de globe dans la main d'Irène et le passage du nom de Constantin à côté de son effigie sont-ils le signe de la mise à l'écart provisoire de l'impératrice mère entre 790 et 792. Rétablie ensuite dans toutes ses prérogatives, Irène finit d'ailleurs par éliminer son fils qu'elle fit aveugler et reléguer à Prinkipo en 797 afin d'exercer seule le pouvoir impérial ; ses monnaies la représentent alors sur les deux faces avec le titre de *basilissé* (fig. 1).
C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1973, p. 336-339, 340-341 ; MORRISSON, 1970, p. 489-492, n° 01, pl. LXIX, 01 ; MORRISSON, 1984, p. 118-120 ; FÜEG, 1980 ; MISIOU, 1981, p. 141-156 ; FÜEG, 1991, n° 2C.16.

137

Nomisma de Théophile (829-842) seul

Constantinople. Frappé en 829-831
Or
20 mm ; poids : 4,43 g
Au droit : ✻ΘЄOFILOS bASILЄ(ύς) (« Théophile empereur ») ; buste de face de Théophile, barbu, couronné, vêtu du *divitision* et du *loros*. En main dr. le globe crucifère, en main g., le sceptre crucifère.
Au revers : CVRIЄ bOHΘH TO SO dOVLO✻X (« Seigneur viens en aide à ton serviteur ») ; croix patriarcale au-dessus de trois degrés.

PROVENANCE
Coll. G. Schlumberger ; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3003.

Ce type, selon la chronologie de Grierson (1973), que je crois préférable, est le premier du règne de ce grand empereur iconoclaste. La présence d'une marque d'émission à la fin de la légende sur la face où figure la croix oblige à considérer celle-ci comme le revers malgré son caractère invocatif, repris des sceaux, et qui souligne la soumission de l'empereur au Christ symbolisé par la croix qui jouait un rôle essentiel et exclusif dans la décoration religieuse des iconoclastes.
C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1973, p. 406-416, 424-425 ; MORRISSON, 1970, p. 511-516, p. 524, n° 10, pl. LXXII, 10.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n° 20.

138

Nomisma de Théophile (829-842) avec sa femme et ses filles

Constantinople. Frappé en 838-840
Or
20 mm ; poids : 4,39 g
Au droit : ΘЄKʼ [λα] ΘЄOFʼ [ιλος] ΘЄOʼ [δορα] (« Thécla, Théophile, Théodora ») (légende ici en partie hors flan) ; bustes de face de Théophile, barbu, couronné, vêtu de la chlamyde, au centre, de Théodora à dr. et de Thékla à g. vêtues du *loros* ; Théodora porte une couronne à trois pointes, Thékla une couronne à deux pointes ; entre leurs têtes, de part et d'autre, une croix.
Au revers : *AnnA S(καὶ) AnASTASIA (« Anna et Anastasia ») ; bustes de face d'Anna et d'Anastasia portant une couronne à deux pointes ornée d'une croix, vêtues du *loros* ; entre leurs têtes une croix.

PROVENANCE
Cabinet des Médailles, L 2721 ; acq. de M. Macridy d'Istanbul en 1891
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 836.

Ce type monétaire exceptionnel n'est connu que par trois exemplaires (Washington, Dumbarton Oaks Coll. ; Turin = vente « Foreign Prince » [Cantacuzène], Glendining, 1922, p. 140, et celui-ci). Il a certainement été émis pour des distributions à l'occasion d'une cérémonie, peut-être l'élévation des princesses au rang d'*augousta* après la mort de leur frère Constantin (avant 835) et celle de leur sœur aînée Marie (838) mais avant la naissance de Michel III (840).
C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1895, p. 141-145 ; GRIERSON, 1973, p. 406-416, 428 ; MORRISSON, 1970, p. 511-516, p. 524, n° 11, pl. LXXII, 11.

135

135 revers

136

136 revers

137

137 revers

138

138 revers

139

Miliarèsion de Théophile (829-842)

Constantinople. Frappé en 838-840
Argent
28 mm ; poids : 3,17 g. ; ébréché
Au droit inscription sur six lignes entourée de trois grènetis : ΘЄOFILOS dULOS XRISTUS PISTOS ЄŊ AUTO bASILEU'(ς) ROmAIOn (« Théophile, serviteur du Christ et en Lui fidèle, empereur des Romains »).
Au revers : IhSUS XRISTUS nICA (« Jésus Christ sois vainqueur ») ; croix potencée au-dessus de trois degrés.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3014.

Cette pièce est un très bel exemple de *miliarèsion*, la monnaie iconoclaste par excellence, mais qui survécut d'ailleurs, avec quelques modifications, jusqu'au XI^e siècle (n° 317). Créée par Léon III en 721, elle s'inspire du *dirhem* arabe — sur lequel on la trouve souvent surfrappée au VIII^e siècle — tant par sa facture (flan large et mince) que par sa typologie essentiellement épigraphique et sa triple bordure perlée. Le recours à la formule constantinienne, réapparue déjà sous la forme *En touto nika* sur les bronzes de Constant II (642-668), s'inscrit dans le contexte de la lutte militaire et religieuse contre les Arabes.

Fig. 1
Miliarèsion surfrappé sur un *dirhem*

Dans la titulature impériale développée au droit, la formule *basileus Romaiôn*, qui figure sur la monnaie de Constantinople depuis Michel I^er (802-811), est destinée à souligner la supériorité byzantine face aux prétentions des Carolingiens auxquels Byzance n'avait fini par reconnaître que le seul titre d'empereur en 812, mais non celui d'empereur des « Romains ». C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1973, p. 406-416, 431 ; MORRISSON, 1970, p. 513-516, p. 526, n° 01, pl. LXXIII, 01.

140

Miliarèsion de Théophile (829-842)

Constantinople. Frappé en 840-842
Argent
23 mm ; poids : 2,14 g
Au droit inscription sur cinq lignes entourée de trois grènetis : +ΘЄOFILOS S(καὶ) MIXAHL ЄC ΘЄ(οῦ) bASIL(ε)IS ROMAION (« Théophile et Michel par — la grâce de Dieu — empereurs des Romains »).
Revers : cf. n° 139.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3045.

La plupart des *miliarèsia* connus ont été frappés comme celui-ci au nom de l'empereur régnant et de son fils et successeur désigné. Depuis Héraclius, l'association au pouvoir était en effet le moyen d'assurer la succession au trône, et les dynasties iconoclastes (Isauriens puis Amoriens) aussi bien qu'iconophiles ont utilisé la monnaie pour la promouvoir. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1973, p. 406-416, 431 ; MORRISSON, 1970, p. 513-516, p. 526, n° 07, pl. LXXIII, 07.

141

Follis de Théophile (829-842)

Constantinople. Frappé en 831-842
Cuivre
26 mm ; poids : 8,22 g
Au droit : ΘЄOFIL' bASIL'(εὺς) (« Théophile empereur ») ; Théophile, barbu, portant la *toufa*, vêtu du *divitision* et du *loros*, à mi-corps de face ; en main dr. le globe crucifère, en main g. le *labarum*.
Au revers inscription sur quatre lignes : +ΘЄOFILЄ AUGOVSTЄ SV nICAS (« Théophile, « auguste » — empereur — sois vainqueur »).

PROVENANCE
Anc. coll. Seymour de Ricci ; acq. en 1937
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, coll. Seymour de Ricci, 249.

On retrouve sur cette pièce la tradition épigraphique de la monnaie iconoclaste qui, à l'image de la monnaie d'argent et des sceaux, s'épanouit également sur la monnaie d'appoint de cuivre à partir de Théophile. Ce règne marque aussi, après la rétraction des « siècles obscurs » (fin VII^e-VIII^e siècle), le début d'une certaine reprise des émissions et de la circulation monétaire dans les provinces byzantines. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
GRIERSON, 1973, p. 413-415, 435-436 (15a) ; MORRISSON, 1970, p. 512-515, p. 527, n° 06, pl. LXXIII, 06.

142

Sceau de Théodore, patrice et comte de l'Opsikion

Première moitié du VIII^e siècle
Plomb
33 mm
Au droit dans une couronne de feuillage, monogramme invocatif : ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘЄΙ (« Seigneur, viens en aide »...), cantonné du tétrasyllabe ΤѠ ΔȣΛѠ CȢ (« ... à ton serviteur »).
Au revers inscription sur sept lignes : + ΘЄΟΔѠΡѠ ΠΑΤΡΙΚΙѠ S(καὶ) ΚΟΜΗΤΙ ΤȢ ΘЄΟΦΥΛΑΚΤ[ου] ΒΑCΙΛ ΙΚ[οῦ] ΟΨΙΚΙ[ου] + (« ... Théodore, patrice et comte de l'Opsikion gardé de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. Seyrig ; acq. en 1973
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Seyrig 346.

Ce plomb monogrammatique et épigraphique est caractéristique de l'époque iconoclaste (cf. p. 200). L'Opsikion, traditionnellement qualifié de *théophylakton*, était à l'origine un corps de garde (*Obsequium*) installé en Bithynie et devint ensuite un thème qui englobait à l'origine le nord-ouest de l'Asie Mineure, depuis Abydos jusqu'à Ancyre et Sinope. Son commandant, appelé parfois stratège, avait gardé le titre traditionnel de comte. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
CHEYNET, MORRISSON, SEIBT, 1992, p. 135, n° 189.

143

Sceau de Kosmas, patrice et comte de l'Opsikion

Première moitié du VIII^e siècle
Plomb
34 mm
Au droit, monogramme des lettres Κ Ο C Μ Α (« Kosmas ») cantonné du tétrasyllabe ΤѠ ΔȣΛѠ CȢ, avec, autour, entre deux couronnes de feuillage, l'invocation mariale ΘЄΟΤΟΚЄ ΒΟΗΘЄΙ (« Mère de Dieu viens en aide à ton serviteur Kosmas... »).
Au revers inscription sur six lignes : ΠΑΤΡΙΚΙѠ S(καὶ) ΚΟΜΗΤΙ ΤȢ ΘЄΟΦΥΛΑΚΤ[ου] ΒΑCΙΛΙΚ[οῦ] ΟΨΙΚΙ[ου] (« ... patrice et comte de l'Opsikion gardé de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. Seyrig ; acq. en 1973
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Seyrig, 407.

Ce plomb est une variante de la formule précédente : invocation circulaire et monogramme du titulaire. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
CHEYNET, MORRISSON, SEIBT, 1992, p. 134, n° 188.

139

139 revers

140

140 revers

141

141 revers

142

142 revers

143

143 revers

L'Empire des Macédoniens et des Comnènes (843-1204)

La période qui s'étend du rétablissement de l'Orthodoxie religieuse à la prise de Constantinople par les Latins est celle de l'apogée de la civilisation byzantine : mise au point des institutions et de la codification du droit, épanouissement de la littérature et des arts.

La restauration des images en 843 et l'avènement, en 867, de Basile Ier, fondateur de la dynastie des Macédoniens (867-1056), inauguraient une ère nouvelle de l'État byzantin. Les règnes de Léon VI (886-912) et de Constantin VII Porphyrogénète (913-959), et surtout ceux des brillants généraux qui devinrent co-empereurs, Romain Ier Lécapène, Nicéphore II Phocas et Jean Ier Tzimiskès, préparèrent l'apogée de l'Empire sous Basile II (976-1025). Les débuts furent incertains face aux Bulgares et aux Arabes, mais la prise de Bari (876) marquait un temps d'arrêt du repli byzantin en Italie du Sud. La reconquête de la Crète (961) puis d'Antioche et de la Syrie (969) par Nicéphore Phocas, la poussée en Palestine (975) par Jean Tzimiskès, redonnaient à l'Empire des territoires depuis longtemps perdus; enfin, le triomphe de Basile II sur les Bulgares (1018), qui repoussait jusqu'au Danube les frontières de Byzance, fut suivi de la prise d'Édesse (1032) et de celle d'Ani en Arménie (1045). Jamais l'Empire, depuis Justinien, n'avait paru aussi puissant.

Mais les difficultés de la succession impériale à l'époque des nièces de Basile II, Zoé, épouse successive de trois empereurs, et Théodora, derniers rejetons de la dynastie, le déclin relatif de l'Empire et l'essor des Turcs seldjoukides dans le monde musulman, conduisirent au désastre militaire de Manzikert (1071) : l'Anatolie et une grande partie de l'Asie Mineure furent perdues. En même temps, la conquête de l'Italie du Sud et de la Sicile par les Normands avec la prise de Bari (1071) ruinait définitivement les prétentions italiennes de l'Empire.

L'arrivée au pouvoir de la dynastie des Comnènes (1081-1185) marqua un temps d'arrêt et même de redressement. Mais face aux difficultés de tous ordres, les *basileis* furent contraints d'accepter la main mise progressive des Occidentaux, Amalfitains, Pisans, Génois et surtout Vénitiens, sur l'économie de l'Empire; les rivalités latentes entre Grecs et Latins, que le schisme religieux de 1054 avait révélées, s'exaspérèrent avec les Croisades. Partie de France en 1095 pour délivrer le tombeau du Christ à Jérusalem, la première Croisade traversa le territoire de l'Empire, passant sous les murs de Constantinople. Les heurts entre Grecs et Croisés dont Anne Comnène, fille d'Alexis Ier, rend compte dans son *Alexiade*, aboutirent parfois à de véritables conflits lors des deuxième (1147-1149) et troisième (1189-1192) Croisades. Aussi les Vénitiens, créanciers de la quatrième Croisade, parvinrent-ils à la détourner sans trop de difficulté sur Constantinople, qui fut prise d'assaut le 13 avril 1204.

La pensée politique

La pensée politique, après l'Iconoclasme, s'exprime dans deux types de documents : le premier est un ensemble de traités didactiques, miroirs des princes, rhétorique influencée par les auteurs de l'Antiquité, sans grande originalité, le second est de caractère juridique. Mais les uns et les autres laissent paraître une profonde préoccupation religieuse. Une sorte d'équation est faite, en effet, entre le devoir primordial de l'empereur qui est de conduire son peuple à la connaissance de Dieu et la constitution d'un État qui soit en harmonie avec la foi : « l'Église a posé la couronne impériale sur la tête du prince... et celui-ci doit conserver l'Empire comme un dépôt intangible [1] ». L'empereur est responsable devant Dieu seul, et non devant le patriarche. Ses actions sont comme une loi

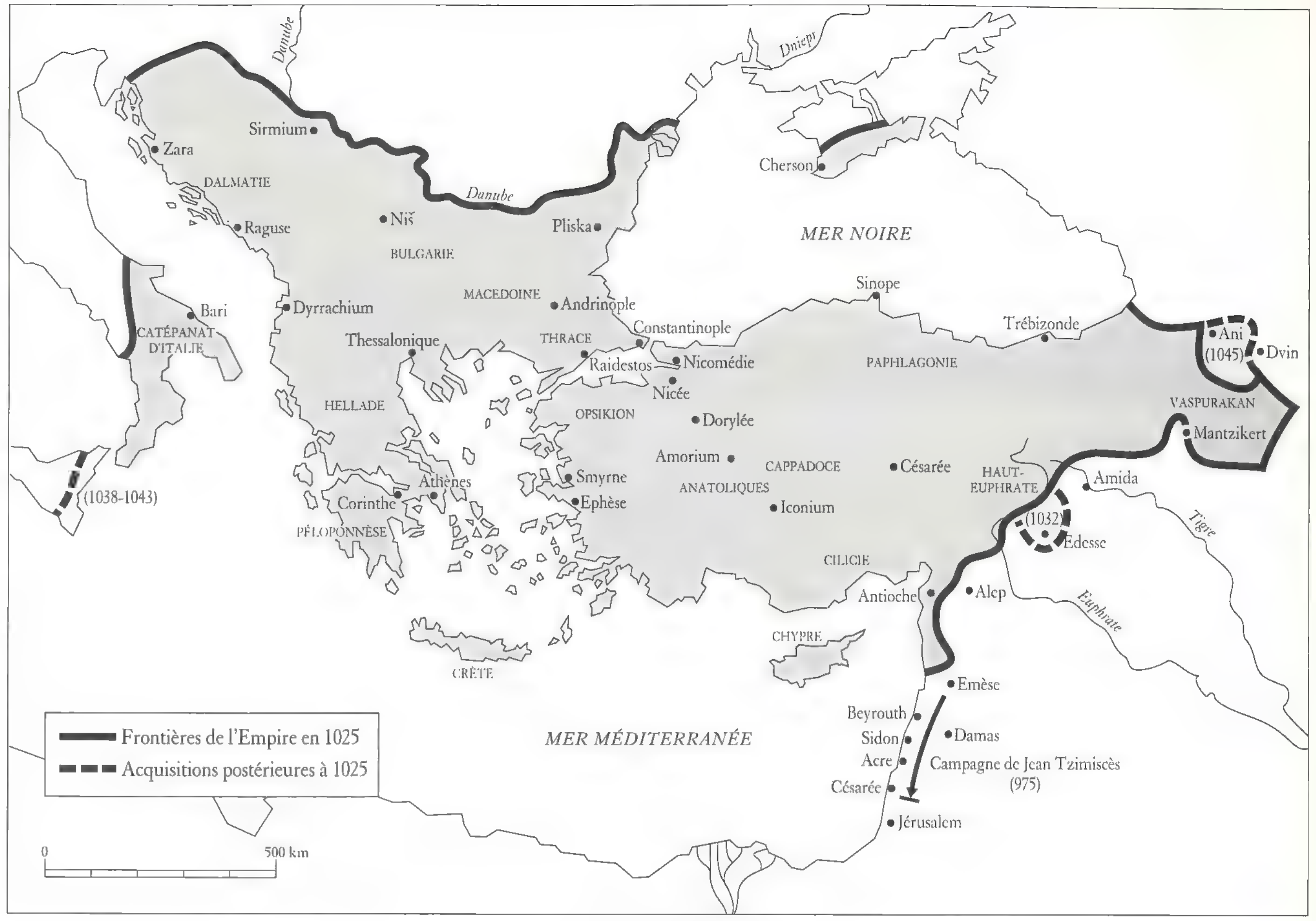


Fig. 2
L'Empire des Macédoniens

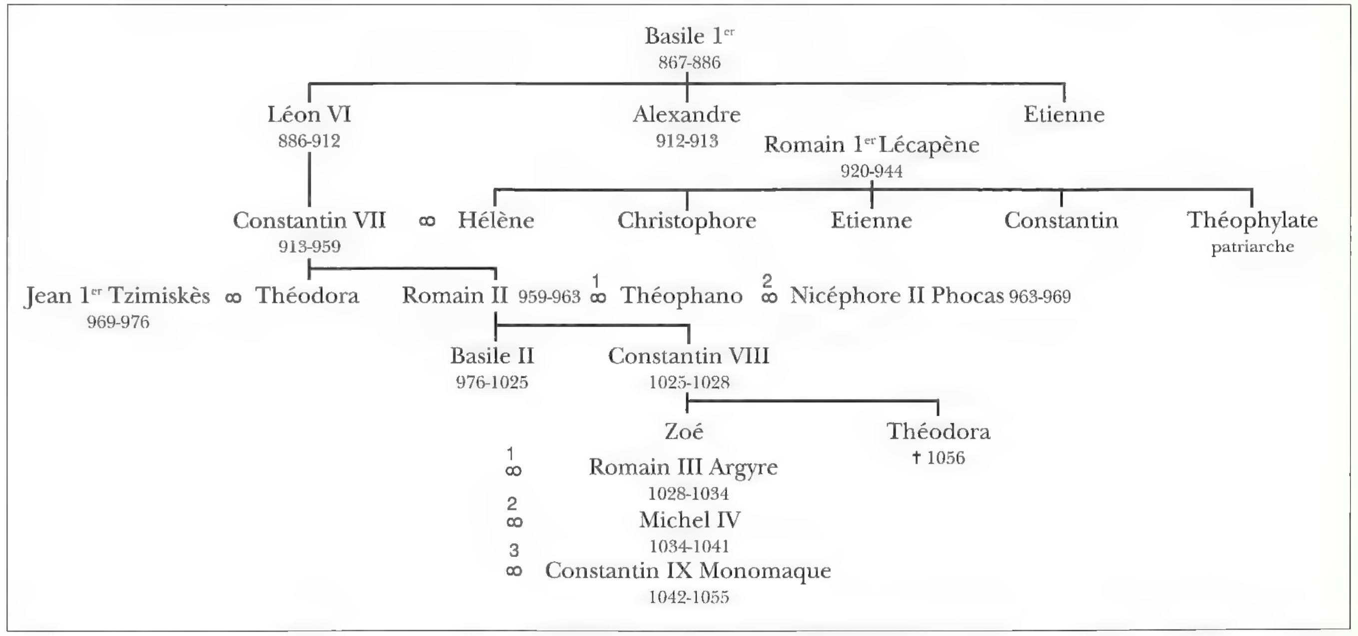


Fig. 1
Tableau dynastique simplifié des Macédoniens

pour ses sujets qui ont le devoir de le suivre. Mais le prince doit en faire une application douce, humaine et juste.

L'origine divine de l'empereur, aux yeux des Byzantins, se complète naturellement par cette seconde conviction, qui est l'éternité de l'Empire : l'Empire est éternel comme le monde; la fin du monde et la fin de l'Empire sont des moments du même drame final du genre humain. Cette doctrine imprègne toute la littérature prophétique byzantine, qui repose sur la théologie et l'histoire de l'Ancien Testament.

Le patriarche Nicolas le Mystique, au début du Xe siècle, apporte quelques nuances aux idées traditionnelles sur la nature de l'empereur. Il reste certes convaincu que tout pouvoir vient de Dieu, mais il ajoute que cela est valable même quand l'empereur est un usurpateur, comme ce fut le cas pour Romain Ier Lécapène dont Nicolas dit bien qu'il fut conduit « par la main de Dieu jusqu'aux marches du trône ». Pour lui, si le pouvoir impérial est au-dessus de tout autre pouvoir, l'empereur ne peut tout demander à ses sujets, seulement ce qui est dans la nature de l'autorité impériale, et, s'il va au-delà, les sujets peuvent refuser d'exécuter ses ordres. Position nouvelle et intéressante, si l'on se rappelle la grande polémique qui avait opposé les empereurs iconoclastes à l'Église.

Le modèle occidental semble avoir aussi exercé une certaine influence sur la réforme décidée en synode, le 24 mars 1171, par Manuel Comnène, qui modifia notablement la conception impériale byzantine. Après deux successions difficiles, l'empereur tenta, en effet, d'instituer le droit de primogéniture; l'assemblée fixa que tous les futurs prélats, patriarches et évêques, devraient prêter serment de fidélité au souverain, ce qui n'était pas nouveau, mais ils étaient tenus de considérer comme empereur légitime, en cas de mort du souverain régnant, son fils aîné. C'était le première fois qu'à Byzance on cherchait à établir un droit de succession, mais on n'aura garde d'oublier que le serment exigé, personnel, liait celui qui le prêtait à l'empereur qui l'exigeait. Reste donc la contradiction entre la volonté dynastique et une succession par droit, qui aurait constitué une limite au pouvoir impérial.

C'est encore sous le règne de Manuel, semble-t-il, qu'eut lieu pour la première fois la cérémonie de l'onction du souverain par le saint chrême. Après la proclamation et le couronnement proprement dit, ce nouveau rite conférait au souverain un caractère sacré, une sorte de consécration par le Christ lui-même, en faisant une sorte de prêtre : « il est l'oint du Seigneur », écrit un canoniste, « en vertu de l'onction impériale; il est notre Christ et notre Dieu, à l'exemple de ses prédécesseurs; il est vraiment notre pontife… et il a justement des privilèges de pontife[2] ». Pouvoirs exorbitants dans le domaine religieux et ecclésiastique, dont il faut observer qu'ils ont été pleinement consentis par les patriarches et les canonistes; ce n'est que beaucoup plus tard que l'Église orthodoxe cherchera à retrouver une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir impérial.

L'œuvre juridique

Les règnes de Basile Ier, de Léon VI et sans doute celui de Constantin VII se caractérisent par une grande activité législative connue sous le nom d'« épuration des lois ». L'entreprise avait pour objet d'adapter à l'époque toutes les codifications existantes en partant de la législation de Justinien. Le travail connut deux étapes. La première, sous Basile Ier, aboutit à la publication officielle vers 876 du *Procheiron* (= Usuel) qui contient les règles de droit positif qui sont le plus souvent appliquées; c'est un petit manuel destiné au praticien et, dans la préface, on renvoie ceux qui auraient à résoudre quelques problèmes délicats au grand recueil en préparation qui constitue la seconde étape de « l'épuration » des lois, achevée sous Léon VI par la publication des *Basiliques*. Il est établi que l'empereur, en promulguant les *Basiliques*, n'avait pas l'idée d'abolir la grande collection de Justinien; les *Basiliques* contiennent tout ce qui était valable encore sous Léon VI dans la législation de Justinien : il y a continuité des lois.

A côté de ces deux textes officiels, il existe des textes que nous pouvons considérer comme semi-officiels. Il s'agit d'une série d'avis de grands juristes mandatés par l'empereur pour expliquer les lois, comme par exemple la sentence de Cosmas Magistros et la série des sentences d'Eustathe Romain, les unes et les autres concernant l'application des lois. On y ajoutera un fameux traité fiscal destiné aux arpenteurs et hauts fonctionnaires du fisc, et toute une série de textes de praticiens, sans oublier au XIIe siècle un code de droit canon dit « *Nomocanon en XIV titres* ».

L'esprit de la législation et de la grande activité juridique sous Constantin Monomaque au XIe siècle, qui créa une école de droit, est représenté par trois commentateurs célèbres, Xiphilin, recteur de l'école impériale, Kalokyros, qui fut peut-être son successeur, et Constantin de Nicée; leur effort fut de recourir aux sources pour éclairer le droit par le droit ancien, d'utiliser la méthode philologique et, plus rarement, d'employer un raisonnement tendant à formuler des règles générales à partir d'une étude de cas particulier.

Au XIIe siècle et jusqu'à la fin du règne des Comnènes se poursuit l'influence de l'école de Monomaque, bien que nous ne sachions pas si l'école existait encore. Nous ne disposons pour cette époque d'aucune codification officielle, en revanche nous pos-

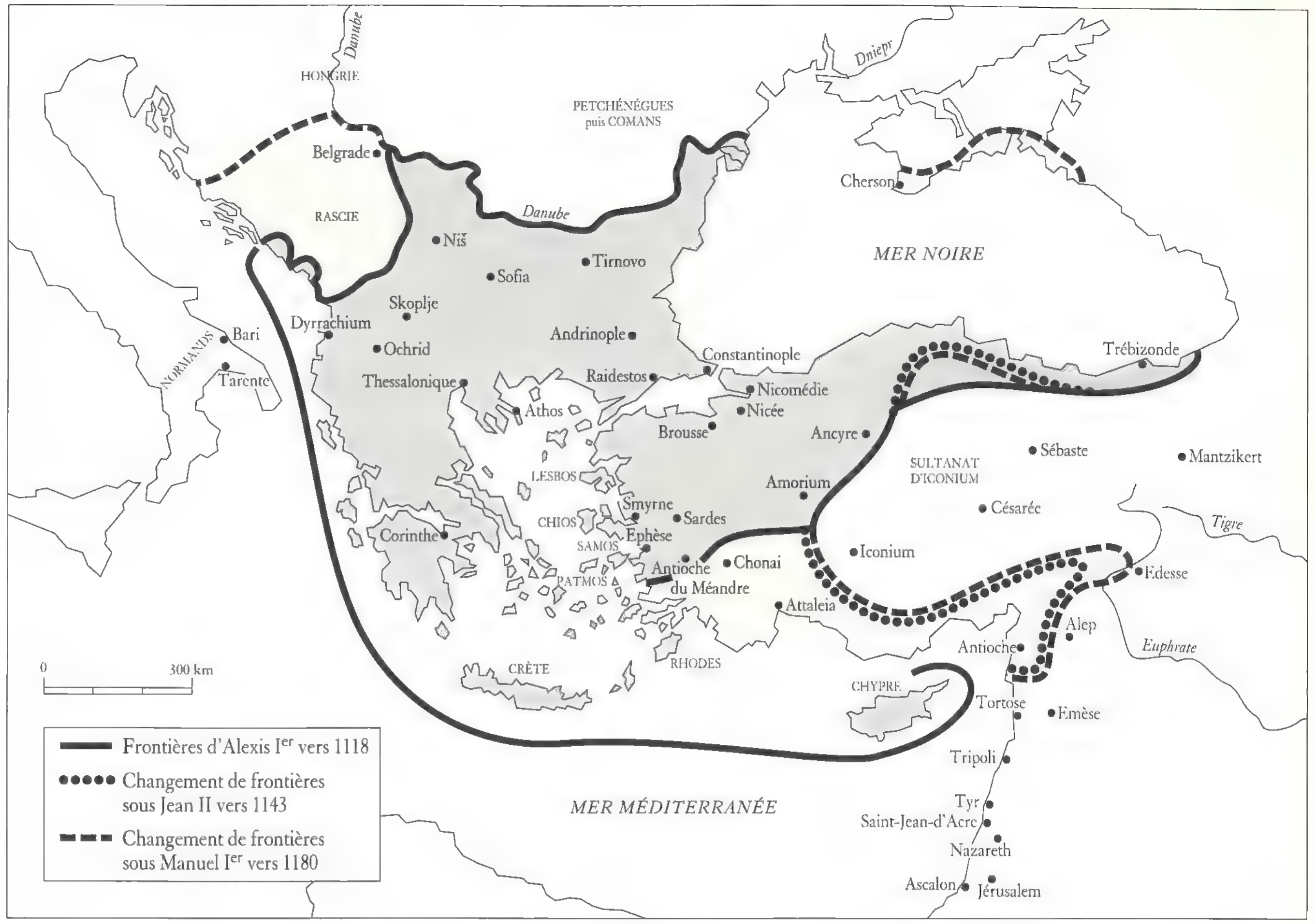


Fig. 4
L'Empire des Comnènes

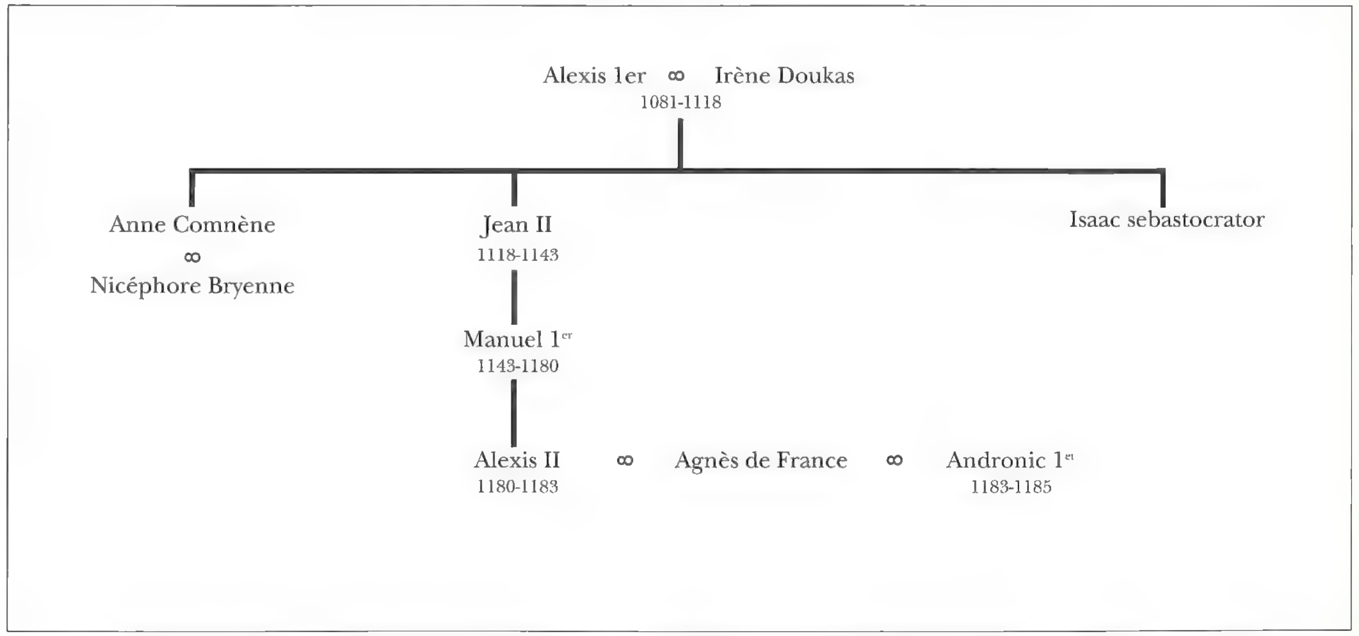


Fig. 3
Tableau dynastique simplifié des Comnènes

sédons toute une série de collections privées : certaines forment des ouvrages complets conçus avec un plan, et qui, copiés à plusieurs exemplaires, ont constitué en quelque sorte des manuels, d'autres sont des recueils composés par des juristes, individuellement, pour l'exercice de leurs fonctions sans intention de publication. Tous ont pour référence le livre des *Basiliques*. Parmi la production juridique du XIIe siècle brille encore un type fameux du droit « nomocanonique » qui réunit les textes juridiques et les textes canoniques : le « Nomocanon en XIV titres », dont le premier texte remontait au VIIe siècle; Théodore Balsamon (mort après 1193) en a fait une édition commentée dans laquelle, en véritable historien du droit, il tente, en partant du droit ancien, de donner des explications valables pour son temps.

Le nouveau droit de l'époque figure aussi dans une série importante de « novelles » impériales où l'on perçoit une nette tendance à arbitrer plutôt en faveur des classes inférieures sans nuire aux grands propriétaires, avec cette importante réserve que « les décisions impériales n'ont de valeur que lorsqu'elles ne sont pas contraires à une loi ». Cela paraît une tendance générale de l'époque. Il y a là la marque de la politique suivie par les Comnènes : juristes et empereurs semblent organiser un État qui, sous le poids d'une aristocratie privilégiée, reste une monarchie d'origine divine, mais ressemble de plus en plus à une monarchie constitutionnelle disposant en quelque sorte d'une constitution non écrite.

L'Église : dogme et politique

La vie de l'Église byzantine fut agitée tant sur le plan extérieur qu'intérieur. Les différents entre Constantinople et Rome, dès le IXe siècle, prirent un tour nouveau et aigu. La lutte d'influence qui opposait Carolingiens et Byzantins en Bulgarie et en Moravie tourna au profit du patriarche de Constantinople : Boris, le Khan des Bulgares, reçut le baptême à Constantinople en 864 et des missionnaires grecs se rendirent en Bulgarie, envoyés par le patriarche Photius. En même temps, Photius envoyait les fameux Cyrille et Méthode en Moravie. Mais, à Rome, le pape Nicolas Ier, particulièrement sensible à la notion de primauté du trône romain, voyait là une limitation de son pouvoir sur l'Illyricum, héritage légitime de Rome. Les acteurs du conflit entre l'Orient et l'Occident sont en place : le pape excommunia Photius (863), droit que l'empereur Michel III contesta au pape. Mais Boris voulait une Église bulgare autonome; Constantinople refusant, il s'adressa alors à Rome qui lui envoya des prélats de haut rang pour lutter contre l'influence byzantine; après la mort de Photius et l'assassinat de Michel III (867), le conflit s'enlisa et l'Église bulgare devait rester finalement sous la juridiction de Constantinople; l'indifférence s'installa alors dans les relations entre Rome et l'Église byzantine, jusqu'au milieu du XIe siècle.

A cette date, la situation politique change. Les Normands, descendus en Italie, ont conquis peu à peu les territoires byzantins de l'Italie du Sud, malgré l'alliance gréco-pontificale à laquelle s'était résolu le patriarche de Constantinople, Michel Cérulaire, pourtant violemment antilatin. Le pape envoya une ambassade à Constantinople, dirigée par le cardinal Humbert de Moyenmoutier, cardinal de Silva Candida, qui avait une conception absolutiste de la fonction papale et jugeait hérétique tout rite grec, comme Cérulaire tout rite romain. En fait, aucun dialogue n'était possible entre ces deux fortes personnalités et une guerre de libelles s'engagea. On sait comment, avant de quitter Constantinople, Humbert déposa sur le grand autel de Sainte-Sophie, le 16 juillet 1054, une bulle dans laquelle étaient condamnés le « pseudo-patriarche » Cérulaire et ses amis, la doctrine grecque de la procession du Saint-Esprit et l'image liturgique du pain fermenté. Le synode réuni par le patriarche rejeta alors l'anathème lancé par le légat pontifical : le schisme était consommé. Politiquement, Byzance abandonnait tout espoir de mettre fin à l'aventure normande en Italie méridionale, perdant toute possibilité de parvenir à une nouvelle alliance avec le pape.

Les conséquences du schisme ne furent pas aussi graves qu'on a pu le penser pour l'histoire de l'Église grecque. Si une large majorité de Byzantins, peu inspirés, suivirent la ligne de Cérulaire, on ne doit pas penser que toute l'Église grecque et orientale appuya son action : plus d'un prélat ne trouvait pas de différences essentielles entre le rite grec et le rite latin et, pour la doctrine, voyait plutôt dans les définitions latines une erreur d'interprétation, non une hérésie. Très vite d'ailleurs commença une ère nouvelle grâce à l'intelligence et au sens politique d'Alexis Ier Comnène ainsi qu'à ceux du pape Urbain II (1088-1099). Ce dernier, semblant ignorer les raisons pour lesquelles le nom du pape avait été supprimé dans les commémorations de l'office grec, s'étonna aussi que les Latins fussent chassés des églises de Constantinople. L'empereur, après enquête dans les archives, constatant l'absence de toute documentation sur une rupture réelle entre les Églises grecque et latine, proposa un compromis et le pape annula l'anathème fulminé par Grégoire VII. La voie d'une éventuelle coopération entre le pontife romain et l'empereur était ouverte pour la première Croisade.

A l'intérieur, l'Église byzantine aborda une crise qui se développa lentement et dont les contours se précisèrent peu à peu : un ensemble d'idées et de convictions, divers mouvements s'y firent jour, contraires à l'orthodoxie officielle. On mit en question la hiérarchie, le ritualisme, on égratigna l'ordre social. Et le danger pour un système ecclésiastique politique, comme celui de l'orthodoxie politique byzantine, était d'autant plus grand que les tendances hétérodoxes étaient floues et non consignées dans les traités connus des milieux littéraires. Leurs représentants n'étaient pas encore à l'époque des évêques mais des gens du peuple, des moines, des membres du bas clergé. On les appelle *Bogomiles, Fundagiates, Messaliens* ou *Euchites* (= ceux qui prient); l'important est de noter que l'orthodoxie perdit alors une partie considérable de son influence sur les masses et sur les hommes de culture.

Dans le même temps, l'Église trouvait de nouveaux moyens pour attirer l'attention du public. Michel Psellos, homme d'État et abondant écrivain, parlant du corps social, au XIe siècle, le divise en trois catégories : l'armée, le sénat et le peuple. L'Église, en effet, n'intervient pas directement dans la désignation de l'empereur. Il fallut attendre le XIe siècle pour que la hiérarchie ecclésiastique de la capitale parvînt à s'assurer une participation directe à l'avènement des empereurs.

Cette conscience nouvelle de l'Église d'être une structure de l'État se manifeste encore par la systématisation du droit canon, qui permet de contrôler une grande partie de la vie publique et privée des fidèles, fonde la quasi-souveraineté du clergé et de sa hiérarchie et sert de rempart contre les ingérences de l'État. Il est aussi clair que le droit canon joue un rôle essentiel dans la mentalité collective des clercs. Le personnage essentiel en la matière est le *chartophylax,* l'archiviste du patriarcat qui en est le conseiller juridique. Il élabore à l'époque non seulement un véritable droit matrimonial privé mais il organise en général la matière juridique, et c'est ainsi qu'au nom du patriarche et du synode furent publiées des séries de décisions qui montrent l'effort fait pour créer un système canonique. Ces initiatives furent encouragées par l'arrivée sur le trône patriarcal de deux juristes, Constantin Lichoudès (1059-1063) et Jean Xiphilin (1063-1075), tous deux liés à la réorganisation des études juridiques sous le règne de Constantin IX Monomaque. Et l'on remarquera que ce sont précisément les grands diacres de Sainte-Sophie, et en première ligne le *chartophylax,* qui se rendirent maîtres de cette réforme scientifique. Si l'on prend en compte les divers courants qui, non plus seulement dans les provinces mais dans la capitale et parmi la classe du gouvernement, mettent en discussion le système hiérarchique de l'Église, la doctrine des sacrements, l'ordre social et les tentatives, modestes, certes, mais répétées de savants diacres constantinopolitains de réexaminer les dogmes ecclésiastiques, on s'aperçoit qu'au XIIe siècle déjà l'Église byzantine a de fait perdu cette force et cette stabilité qui, au moins en apparence, l'avaient caractérisée durant les siècles précédents.

L'économie

Le commerce extérieur de l'Empire est relativement bien connu; l'Empire importait surtout des soieries chinoises, des damas et des brocarts, de l'ivoire, des pierres précieuses des pays arabes, des épices, des fourrures. Constantinople exportait à son tour du lin, des cotonnades, des soieries, des bronzes, des objets d'orfèvrerie, des émaux, des ivoires sculptés, des bijoux. Ce commerce sur lequel l'État exerçait un contrôle, et les taxes frappant les importations et les exportations, faisaient entrer de l'or dans les caisses byzantines, mais le gouvernement n'en avait cure et il semble que l'offre ait toujours été inférieure à la demande. Le volume commercial crût toutefois jusqu'au XIe siècle; alors les conquêtes seldjoukides en Asie Mineure coupèrent plusieurs routes commerciales vitales pour Constantinople, au moment même où les flottes italiennes apparaissaient plus fréquemment sur les côtes byzantines, annonçant les Croisades qui révolutionneront le commerce international aux dépens de Byzance.

En revanche, le commerce intérieur de l'Empire est mal connu, mais on sait qu'un certain nombre de régions devaient leur réputation économique à tel ou tel produit, qui devait donc circuler à l'intérieur des frontières de l'Empire; Éphèse, Thessalonique brillaient par leurs foires; et l'on voit aussi transporter sur de courtes distances de petites quantités de céréales, de légumes et de fruits secs, des fromages, du poisson salé et même du caviar.

Le paysage rural

Le rôle des campagnes est fondamental; elles sont occupées par des villages de paysans indépendants et de vastes domaines, propriétés d'une aristocratie privilégiée. L'impôt foncier et l'impôt personnel pèsent sur toute la population, et il n'y a aucune différence économique entre le paysan qui doit l'impôt et le service militaire, parce qu'il occupe une « terre militaire », et celui qui n'a pas ces obligations. Le paysan peut se déplacer librement, car la terre, suite à de nombreuses immigrations, ne manque pas de bras. Les exploitations sont de deux types : la grosse ferme entourée de ses terres ou, plus souvent, le village formé d'un petit groupe de maisons adossées les unes aux autres autour d'un puits, chacune ayant sa cour et son jar-

din. Chaque fonds paysan est composé de lots dispersés, clos s'il s'agit de vergers, de vignes ou de jardins potagers, ouverts pour la terre arable. Les pâturages, les bois, parfois aussi des terrains moins adaptés à la culture ou abandonnés pendant un certain temps sont indivis entre paysans. Le devoir principal du paysan byzantin est de cultiver son champ, car c'est là sa principale ressource; un certain bien-être peut lui venir d'une vigne, d'un jardin potager, d'un verger ou de l'apiculture; la possession de bêtes, de trait surtout et de bât, donne la mesure de sa « fortune ». Les bêtes du village paissent ensemble sous la garde d'un pasteur, qui est payé par les habitants au *prorata* du nombre de bêtes de chacun. Quelques moulins à eau ou à vent sont aussi communs aux habitants du village. Le paysan se procure ustensiles, outils et vêtements au centre urbain ou à la bourgade : en fait, le village manque d'artisans, mais le marché périodique facilite les échanges.

La grande propriété foncière possède d'immenses domaines atteignant parfois 10000 hectares ou plus, allotis pour l'essentiel à des familles paysannes. Les plus riches ont des exploitations magnifiques, étendues, dont ils tirent des revenus en liquide et en nature, et surtout élèvent un cheptel important. Les paysans pauvres louent leurs bras sur les terres des riches ou celles des paysans aisés. Ces derniers consacrent leurs excédents à étendre leurs exploitations au-delà des confins du village; si l'un d'entre eux a réuni un capital et un équipement suffisants, il quitte le village, construit une maison au-dehors et y transporte ses activités : ainsi naissent aux marges du village des exploitations moyennes cultivées par le propriétaire, ou des fonds plus importants travaillés par des esclaves et des locataires, mais tous restent membres de la communauté du village et acquittent leur quote-part de l'impôt foncier.

Le système défensif de l'État byzantin dépendait en effet des rentrées fiscales. C'est pourquoi les empereurs du X^e siècle prirent toutes les mesures législatives pour s'opposer à la concentration de la terre entre les mains de quelques-uns en protégeant les petits propriétaires fonciers. Mais ces mesures furent vaines : les bénéficiaires de titres auliques et les hauts fonctionnaires investissent le produit de leur épargne ou de leurs exactions dans la terre et les grands propriétaires font bloc contre le pouvoir central.

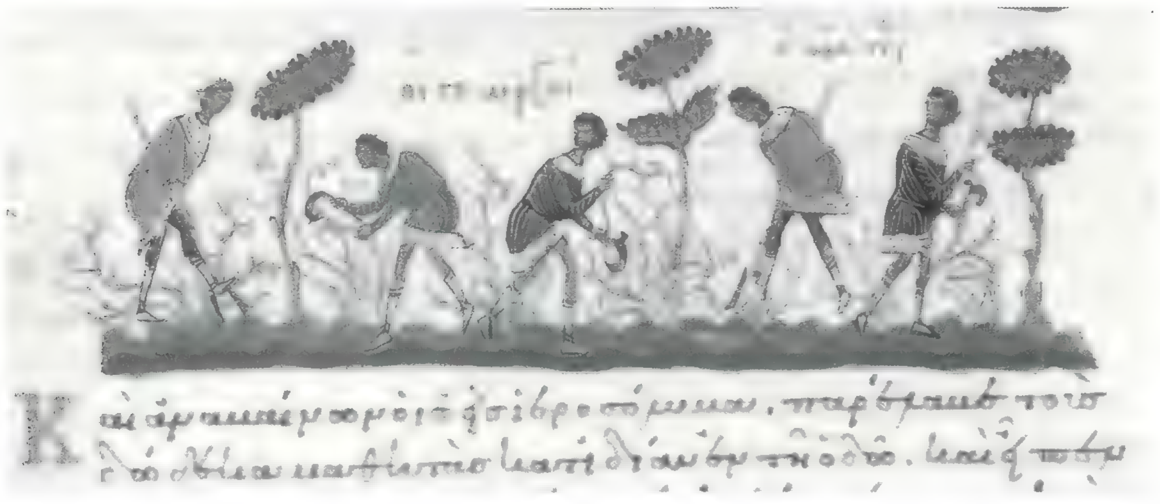


Fig. 5
Tétraévangile, Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 74

Le renouvellement de l'armée sous la dynastie des Comnènes au XII^e siècle coûta très cher à la population byzantine. Les taxes devinrent plus pesantes, plus nombreux les services exigés par l'État pour les constructions de navires, de forteresses, de ponts, de routes, l'hébergement et le ravitaillement des troupes en campagne et de leurs officiers. Les grands propriétaires laïques ou ecclésiastiques obtinrent des privilèges impériaux, qui interdisaient aux fonctionnaires et aux officiers de pénétrer sur leurs terres, mais non les petits; immunités partielles, rarement totales et révocables il est vrai, mais elles permirent aux riches, aux églises, aux monastères de s'enrichir davantage et conduisaient l'État à la ruine. Pour atteindre les revenus à la source et maintenir son armée, Byzance eut recours à une nouvelle formule fiscale et économique : la *pronoia.* C'était une rente concédée par l'empereur en échange de l'obligation du service militaire. Cette rente pouvait être assise sur un bien-fonds. L'État cédait un domaine avec les paysans dépendants (« *parèques* ») qui y résidaient et déléguait tous ses droits sur la terre, avec les impôts et les taxes qui lui étaient dus par les habitants, une partie allant au fisc, le reste au « pronoiaire ». Ce dernier devait en échange à l'État le service militaire avec un nombre de soldats proportionnel au montant de la rente, procédé qui n'est pas sans rappeler certains aspects de la féodalité occidentale.

Les villes

Les quelques sources écrites et archéologiques disponibles nous apprennent que la vie urbaine, après une nuit plus ou moins longue, se réveille vers la fin du IX^e siècle ou au X^e siècle et qu'elle se développe au XI^e et au XII^e siècle. De petites églises ici ou là, surtout d'imposants monastères, telle est l'occupation de l'espace urbain. Aux villes anciennes se sont substitués des *kastra,* centres stratégiques fortifiés et lieux de refuge. Quelques villes seulement parmi les plus grandes ont échappé à ce sort : Thessalonique, Nicée, Éphèse, Constantinople, la ville la plus peuplée du monde chrétien d'alors, qui ont pourtant bien changé après une longue période de profond délaissement.

Un religieux de l'abbaye de Saint-Denis, Eudes de Deuil, qui séjourne à Constantinople avec les Croisés du roi de France Louis VII peu avant le milieu du XII^e siècle, décrit ainsi la ville avec admiration mais l'œil critique : « Constantinople, la gloire des Grecs, est dans la réalité plus riche que ne le dit sa renommée... Le palais des Blachernes se dresse sur un site peu élevé..., sa beauté extérieure est presque incomparable, elle est surpassée par sa beauté intérieure. Tout est décor d'or et de marbres de couleurs variées disposés avec recherche et je ne sais ce qui lui confère le plus de prix, la subtilité de l'art ou la qualité du matériau. A l'intérieur des murs la terre inoccupée travaillée avec la charrue et la houe donne aux habitants des jardins remplis de toutes espèces de légumes... Mais cette ville est sale et sent mauvais, et condamnée en de nombreux endroits à une perpétuelle obscurité. Aux riches, en fait, les belles maisons dans toutes les rues, aux pauvres et aux étrangers la crasse et l'obscurité... Dans cette ville on vit sans loi... le crime y est impuni [3] ». Ville-musée, Constantinople conserve ses colonnes antiques et ses arcs de triomphe, ses statues, qui témoignent de son passé historique ou mythologique, mais aussi de nombreuses collections d'objets d'art de grande valeur dans ses palais officiels, chez les particuliers, dans les églises et les monastères, donations venues d'autres lieux mais surtout chefs-d'œuvre de ses artisans et artistes qui travaillent sans relâche. Constantinople ville-musée, ville des jeux, a souvent donné au visiteur étranger l'impression d'un luxe inconnu ailleurs et d'une apparente prospérité, belle image-souvenir, qui ignore les vagabonds, les pauvres mendiants qui dorment sous les portiques et se désaltèrent aux fontaines avec les animaux, voleurs et assassins qui attendent la nuit pour accomplir meurtres et rapines, produits de la misère dans une capitale orientale toujours trop peuplée pour ses ressources.

André GUILLOU.

1. Éd. K. EMMINGER, 1913, p. 50.
2. Théodore BALSAMON, éd. Rallès-Potlès, 1852, p. 467.
3. EUDES DE DEUIL, éd. H. Waquet, 1949, p. 44-45.

La renaissance byzantine IXe-XIIe siècle

La civilisation byzantine commence à briller à nouveau d'un vif éclat après la fin de la querelle iconoclaste (843), lorsque l'on recommence à décorer les églises, que le pouvoir impérial rétablit à Constantinople une université et que l'expression écrite de la pensée donne naissance à ce que P. Lemerle a si bien appelé « le premier humanisme byzantin [1] ».

Les racines de la renaissance

Pourtant, cette renaissance plonge ses racines au plus profond de la querelle iconoclaste. Celle-ci ne se limite pas à un échange d'arguments théologiques plus ou moins torturés; elle est une controverse de haut niveau où chacune des parties, à court d'arguments scripturaires et patristiques, va chercher le secours des concepts d'une philosophie grecque ainsi redécouverte : l'Iconoclasme s'accompagne d'un formidable effort bibliographique, qui se traduit jusque dans la technique. Il faut en effet non seulement découvrir et lire les ouvrages antiques, mais aussi les reproduire, ainsi que la littérature de controverse. L'écriture onciale devient non seulement incommode parce que difficile à lire, mais coûteuse parce que longue à copier et gourmande en place sur les parchemins, donc chère en matière première et en main-d'œuvre : d'où le triomphe progressif, à partir du début du IXe siècle, de la minuscule cursive.

Dès la fin du VIIIe siècle, les lettrés commencent à jouer un rôle important dans le gouvernement de l'Empire et de l'Église. Parmi ceux-ci, le grand patriarche du IXe siècle, Photius, s'est rendu célèbre par sa *Bibliothèque,* ensemble de 279 notices résumant les ouvrages qui lui étaient accessibles, rédigés à l'usage de son frère; pour certaines œuvres, Photius disposait de plusieurs manuscrits. Les auteurs sacrés l'emportent, mais les auteurs profanes sont nombreux; certains ouvrages, comme Hérodote ou Ktésias, remontent au Ve siècle avant notre ère; la grosse majorité, dont les pères de l'Église, date de la fin de l'Antiquité et de la haute époque byzantine.

A la fin du IXe et au début du Xe siècle, l'un des disciples de Photius, l'archevêque de Césarée Aréthas, accomplit une véritable œuvre d'éditeur sur une partie des ouvrages d'Aristote et la quasi-totalité de Platon; Aréthas n'a pas les qualités de Photius, mais ses lectures n'en sont que plus significatives par la faible place laissée aux ouvrages religieux : la culture antique est désormais un objet d'étude en soi.

Photius et Aréthas sont l'élite d'un groupe relativement nombreux. La naissance de la minuscule suppose une classe cultivée qui achète les manuscrits, apparue dans les années 760-790, dans le milieu des fonctionnaires de l'administration centrale. A cette époque, l'Empire byzantin voit le développement rapide d'une administration sophistiquée, concentrée dans la capitale, qui demande un nombre sans cesse croissant de fonctionnaires dotés d'une qualification dont l'essentiel consiste à être formé au beau langage de la rhétorique grecque telle qu'on l'apprend dans les écoles.

La *paideia* antique n'a donc pas disparu. On trouve des écoles primaires dans toutes les villes et même dans certaines bourgades; on y apprend à lire, ainsi que les rudiments de la grammaire, dans des ouvrages pieux, mais aussi dans des florilèges de la littérature antique, voire dans Homère. Pour passer à l'enseignement secondaire, où triomphe la rhétorique, mais dont des éléments de sciences ou même de philosophie ne sont pas absents, il faut venir à Constantinople. Dans la première moitié du IXe siècle enseigne ainsi, à l'école située à proximité de l'église des Quarante-Martyrs, un esprit supérieur, qui a su redécouvrir, par ses recherches personnelles, la plupart des auteurs antiques, y compris scientifiques; ce savant, Léon le Mathématicien (du grec *mathèmata,* les connaissances), était si célèbre que le calife al-Mamun, qui constituait alors à Bagdad sa « Maison de la Sagesse », voulut l'y faire venir; l'empereur Théophile refusa. En 840, Léon devint archevêque de Thessalonique.

Déposé en 843 pour ses opinions iconoclastes, d'ailleurs très modérées, Léon reprit ses recherches jusqu'à ce que, dans les années 856-858, sous l'impulsion du césar Bardas, oncle de Michel III, s'ouvre au palais de la Magnaure une véritable université, dotée de quatre chaires : rhétorique, géométrie, astronomie et philosophie. Léon occupait, avec cette dernière chaire, la présidence de l'école. Trois quarts de siècle plus tard, sous Constantin VII (913-959), l'université existe toujours; l'empereur rend visite aux étudiants et les encourage dans leurs études, car il entend choisir parmi eux les hauts dignitaires de la justice, de l'administration et de l'Église; à cette époque, culture et formation sont devenues une préoccupation majeure pour la bonne société constantinopolitaine, ce que traduit l'intervention de l'État : la culture devient un objet social.

Curieusement, cette université a disparu au milieu du XIe siècle, alors que le souci du recrutement des fonctionnaires demeure; les écoles secondaires se sont multipliées; certaines, comme celle de Saint-Pierre où enseignent Michel Psellos et le futur patriarche Jean Xiphilin, offrent un niveau élevé et une large palette de formation. Mais cela ne suffit pas. Constantin Monomaque (1042-1055) établit une école de Droit, qu'il confie à Jean Xiphilin, promu « gardien des lois » (*nomophylax*), et l'installe dans la splendide fondation impériale de Saint-Georges-des-Manganes. En ce temps où l'empereur n'hésite plus à attribuer au mérite et non à la seule naissance les postes les plus élevés dans les bureaux ou *sékréta,* où même des fils de marchand accèdent ainsi au Sénat, la culture devient un élément décisif de l'évolution sociale, un enjeu politique.

La *paideia* joue donc un rôle décisif dans le contenu même de la culture et dans ses manifestations littéraires et artistiques. Le but principal est l'acquisition d'une perfection formelle. Léon le Mathématicien installa un télégraphe optique qui permettait d'informer Constantinople de l'existence et de la forme d'une incursion arabe sur la frontière du Taurus; toutefois, un esprit inventif de ce type reste l'exception; ceux qui se livrent à des expériences scientifiques sont volontiers accusés de magie. La rhétorique demeure la discipline principale : elle permet d'acquérir les formes du beau langage qui classe immédiatement le personnage cultivé, mais devient rapidement un objet d'étude et de concurrence entre les écoles.

L'enseignement secondaire est en effet, pour l'essentiel, privé; même si, à certaines époques, le pouvoir impérial d'abord et le patriarcat ensuite s'intéressent aux écoles secondaires en les subventionnant et en veillant à une organisation globale, contrôlant par exemple les mutations des professeurs, les maîtres et leurs écoles vivent essentiellement de la rémunération versée par les élèves. Les écoles les plus cotées bénéficient donc d'une clientèle plus nombreuse et plus argentée. Et la concurrence n'est pas un vain mot. Au Xe siècle, par exemple, l'un des professeurs les plus brillants est un jeune homme originaire de Trébizonde, Abraamios. Devant les incidents que crée son rapide succès, Abraamios essuie une mutation d'office vers une école moins huppée; mais ses disciples persistent à le suivre; pour en finir avec cette situation explosive, Abraamios se fait moine; c'est lui qui, devenu en religion Athanase, fonde, avec l'aide de Nicéphore Phocas, le premier grand monastère athonite, Lavra.

Au XIe siècle, la concurrence s'avive encore entre les écoles; on organise de véritables concours de *schédé,* forme extrême de la rhétorique. Cet « art », la schédographie, consiste à concentrer en un minimum de mots le maximum de difficultés lexicographiques et grammaticales; en théorie, le résultat doit conserver un sens; mais celui-ci n'est pas toujours évident. Les plus grands intellectuels du siècle, comme Michel Psellos, affichent pour cet exercice formel un grand mépris, ce qui ne les empêche pas de le pratiquer et même de participer à ces concours et, naturellement, de les gagner. Théoriquement, ce sont les élèves qui entrent en compétition; mais le véritable enjeu, c'est d'être le meilleur des maîtres, et ceux-ci trichent ouvertement, soufflant à leurs disciples.

La renaissance littéraire

La connaissance de la fonction sociale de la culture et du système d'enseignement qui y donne accès permet de mieux saisir les caractères essentiels de la vie littéraire byzantine du IXe au XIIe siècle : la littérature est une culture, non une création. Elle vise à restaurer au mieux l'hellénisme antique, non à le continuer de façon originale.

Si l'on met provisoirement de côté l'Histoire, genre permanent et dominant dans un Empire pour lequel la continuité, gage de la survie à son profit de l'héritage romain, est une nécessité ontologique, la renaissance littéraire byzantine prend d'abord la forme de l'encyclopédisme. Outre sa Bibliothèque, Photius a d'abord écrit un *Lexique,* puis les *Amphilochia* dédiés au métropolite de Cyzique Amphilochios, recueil de questions et réponses, qui portent d'ailleurs plus sur la science sacrée que sur la connaissance de Platon et d'Aristote.

Le Xe siècle voit le véritable apogée de l'encyclopé-

disme, car c'est l'empereur lui-même, Constantin Porphyrogénète, qui prend la tête du mouvement. Écarté longtemps du pouvoir par son beau-père Romain I[er] Lécapène, mais disposant de toutes les facilités de documentation dans les bibliothèques et les archives, Constantin VII anime une véritable équipe. Dans le domaine politique, il dresse à destination de son fils un état des relations avec les autres peuples (*Livre de l'administration de l'Empire*); il passe en revue les circonscriptions provinciales (*Livre des thèmes*) et décrit le cérémonial impérial et, plus généralement, le système des dignités et des fonctions dans le *Livre des cérémonies*.

Les *Excerpta* (« morceaux choisis ») résument bien l'objectif de l'empereur : réaliser une encyclopédie du savoir. La connaissance est répartie autour de 53 thèmes; pour chacun, l'ouvrage fournira une vue d'ensemble et la liste des auteurs cités. Toutefois, il ne s'agit pas d'une histoire littéraire : les textes sont soigneusement découpés, isolés de leur contexte, classés de façon anti-historique. Les exemples du passé ne sont là que pour inciter les hommes du présent au bien : c'est une encyclopédie morale. A cela s'ajoutent des encyclopédies thématiques : les *Géoponica*; un recueil de stratégistes; enfin, le dictionnaire byzantin par excellence, la *Souda,* sans doute commencée sous Constantin VII, mais constamment remaniée par la suite, véritable encyclopédie lexicographique, mais aussi littéraire, institutionnelle et historique.

Au X[e] siècle encore, l'auteur s'efface derrière l'œuvre, souvent collective, sauf dans un genre typiquement rhétorique, l'art épistolaire. L'Histoire elle-même, genre majeur dans la tradition antique, reste encore dominée par le style de la chronographie, récit ordonné année par année et qui veut obligatoirement remonter à la création du monde. Avec le XI[e] siècle, l'Histoire redevient l'œuvre des historiens : Psellos, Attaliate et Skylitzès. Le plus doué des intellectuels du siècle, Michel Psellos, ordonne règne par règne sa *Chronographie,* qu'il commence à Basile II; mais, déjà, la réflexion personnelle, la recomposition de l'histoire à fin de démonstration l'emportent sur le simple récit. Plus proche des faits, Michel Attaliate, lui aussi d'origine relativement modeste, qui doit sa carrière à ses seuls talents de juriste, écrit également une œuvre de réflexion. Quant à Jean Skylitzès, qui commande la garde de Constantinople à la fin du siècle, il a puisé dans les archives de la capitale et dans les grandes bibliothèques qui fleurissaient à l'époque la matière de sa *Chronique,* qui, couvrant les années 811-1057, se veut la continuation de Théophane, mais avec une richesse d'information et une justesse de réflexion remarquables.

L'Histoire n'est toutefois pas la littérature quotidienne, celle qui fleurit à la cour et dans les cercles de lettrés, tel celui qu'anime à partir des années 1028 Jean Mavropous, le maître de tous les grands intellectuels du XI[e] siècle. Deux genres l'emportent alors : le discours de circonstance (grandes fêtes, obsèques) et la poésie de salon. Jean Mavropous, grand rédacteur de discours, compose ainsi force épigrammes, tout comme Psellos et surtout Christophore de Mitylène; la satire et la poésie didactique fleurissent également. Mais, là encore, l'essentiel réside dans l'exploit rhétorique : le sentiment, la véritable création sont absents.

L'évolution que connaît la vie intellectuelle au XII[e] siècle est la conséquence directe de l'évolution sociale, que l'on caractérisera, sur ce plan, de deux façons. D'un côté, les cercles du pouvoir se restreignent à la famille plus ou moins proche de la dynastie régnante; les écoles laïques cessent d'être l'antichambre de la fonction publique et perdent donc une bonne part de leur clientèle. L'Église voit son indépendance s'accroître et peut offrir un espace d'action aux jeunes gens ambitieux; ses écoles font donc prime sur le marché. La réflexion philosophique, qu'animait Psellos, utilisateur éclairé et prudent de Platon, ne survit pas à la condamnation de Jean Italos en 1082; les concepts aristotéliciens l'emportent définitivement et les écrits de réflexion sont avant tout apologétiques.

La tradition historiographique se maintient au début de la dynastie des Comnènes avec la propre fille de l'empereur Alexis I[er], Anne Comnène, dont l'*Alexiade* est, comme son nom l'indique, une présentation épique et pas toujours objective du règne de son père; Jean Zonaras renoue avec le système de la chronique universelle, mais avec une puissance de réflexion qui rappelle Attaliate et Skylitzès. Puis la production historiographique s'interrompt pour reprendre à l'époque de Manuel Comnène (1143-1181) avec Jean Kinnamos et surtout Nicétas Choniatès. Ce dernier, dont la langue savante donne parfois dans l'obscurité et qui est violemment hostile aux Comnènes, n'en livre pas moins une œuvre remarquable par la richesse de l'information, la rigueur de la composition et la profondeur de la réflexion historique.

Le trait dominant du XII[e] siècle littéraire, c'est la naissance d'une véritable littérature à destination de l'aristocratie aulique, pour laquelle travaillent poètes et romanciers (les romans sont parfois en vers), et qui rappelle ce qui se passe alors en Occident, bien qu'une influence directe et réciproque reste improbable. Théodore Prodrome multiplie ainsi les vers d'apparat, pas franchement meilleurs que ceux de son roman *Rodanthè et Dosiclès*. En revanche, les onze livres du roman en prose *Hysminès et Hysminia* d'Eumathios Makrembolitès rendent avec bonheur les passions amoureuses. A cela s'ajoute la veine satirique de Théodore Prodrome, et de Jean Tzetzès qui écrit des centaines de milliers de vers de toute sorte, n'hésitant pas à refaire à sa main les récits homériques.

Il est possible que Théodore Prodrome ait aussi donné dans la poésie populaire, dont la différence avec la poésie savante marque bien la coupure entre langues écrite et parlée. C'est pourquoi on lui a parfois attribué la paternité du *Timarion,* satire en forme de dialogue, dans le style de Lucien, brocardant juristes, rhéteurs, médecins et autres intellectuels de la capitale. Toutefois, la littérature peine toujours à sortir des cercles étroits de la capitale.

La floraison artistique

Les différentes techniques artistiques font l'objet d'une introduction particulière. On se contentera ici de quelques aspects généraux.

La seule architecture de cette époque qui nous soit directement connue est celle des églises, marquée par le triomphe progressif mais définitif de l'église en croix grecque; les voûtes en berceau qui forment les bras de la croix résolvent le difficile problème de l'épaulement de la coupole. A la facilité technique s'ajoute un résultat esthétique : salle centrale spacieuse et abondamment éclairée, équilibre des trois dimensions. L'existence des quatre pièces carrées à l'extérieur des bras de la Croix, parfois éclairées par des coupoles secondaires, agrandit la salle des fidèles. Le carré est prolongé vers l'est par trois absides, en général précédées par une travée voûtée en berceau; ainsi s'agrandit l'espace réservé aux desservants, désormais nettement séparés des fidèles par une clôture, l'iconostase, qui cache à ceux-ci les mystères. L'église en croix grecque traduit donc la coupure entre les fidèles et le clergé. On notera enfin la petite dimension de ces églises, en comparaison des grandioses édifices de la haute époque, toujours en service.

Le décor architectural, extérieur comme intérieur,

Fig. 1
« Psautier de Paris »; Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 139

Fig. 2
Coffret de Veroli; Londres, Victoria and Albert Museum. Détail

évolue peu; Byzance ignore pratiquement la sculpture figurative (cf. p. 224); le répertoire de rinceaux de vigne ou d'acanthe plus ou moins peuplés d'animaux, de médaillons décorés de rosaces, de paons affrontés, demeure. On note toutefois l'importation de motifs venus de l'art islamique : bandes décoratives imitant l'écriture coufique et *sémourve* (monstre ailé à queue de paon et tête de loup) que l'on retrouve sur les céramiques (nº 294) et les manuscrits (nº 268).

En revanche, le décor iconographique, mosaïques et fresques, a profondément évolué; il a d'ailleurs gagné sur les revêtements de marbre de nouveaux espaces. Les parties inférieures de l'édifice peuvent ainsi laisser la place à un décor propre au bâtiment, tandis que les parties hautes obéissent en général à un programme standard énoncé à Constantinople lors de la réalisation par Basile Ier dans son Palais de la Nouvelle Église, la Néa, qui se diffuse de la capitale vers les provinces. Au sommet de la coupole principale, le Christ Pantocrator; dans l'abside, la Vierge orante ou assise, portant l'enfant dans ses bras, accompagnée des archanges Michel et Gabriel. Sur les autres parties des hautes parois et des voûtes se développe l'histoire évangélique symbolisée par les principales fêtes de l'année liturgique.

L'iconostase, qui se généralise aux Xe-XIe siècles, est évidemment le lieu privilégié du développement des icônes, avec, au centre, la *Deesis,* prière de la Vierge et de saint Jean-Baptiste au Christ. Saint Nicolas, les quatre évangélistes sont souvent représentés, mais chaque église retrouve plus ou moins sa liberté. Les icônes de saints particuliers, sur panneaux mobiles (cf. nº 279), déjà fréquents avant l'Iconoclasme, se multiplient après : l'icône gagne quasiment chaque foyer; certaines sont de petites mosaïques portatives ou, plus modestement, de bronze (nº 246) ou de stéatite (nº 178).

L'enluminure des manuscrits offre aux artistes un champ d'action beaucoup plus large. Cet art renaît au milieu du IXe siècle à partir des ateliers de Constantinople; dès cette époque, le très grand réalisme de l'illustration traduit la sûreté de l'illustrateur : à l'issue de la querelle des images, celles-ci ont trouvé leur véritable place. Les manuscrits enluminés se diffusent plus largement au Xe siècle; les personnages joignent à la dignité du port antique une ferveur profondément chrétienne (nº 263), ce qui traduit l'essence de l'humanisme byzantin. L'influence hellénistique est évidemment plus grande encore dans les enluminures qui accompagnent les textes profanes. Souvent, aux XIe-XIIe siècles, la miniature prend la forme de bandes insérées dans le manuscrit, en liaison directe avec le texte illustré, proche de la bande dessinée (nº 265). En dehors des scènes figuratives, les décorations ornementales, beaucoup plus nombreuses, avec leurs monstres fabuleux, leurs entrelacs d'oiseaux au plumage chatoyant, leurs arabesques traduisent les mêmes influences orientales que la décoration des églises. Celles-ci se retrouvent même dans les arts de plus grande diffusion, comme la verrerie (cf. p. 301) et la céramique (cf. p. 382).

L'aristocratie à haut pouvoir d'achat qui vit dans la capitale même quand ses assises sont provinciales, celle qui fait construire et décorer les églises et copier les manuscrits enluminés, prise également les objets d'ivoire, qui connaissent alors une grande vogue. Certains coffrets portent des scènes bibliques (nos 169, 170). Mais la mode dépasse les objets sacrés, comme le montre le grand nombre des pièces conservées : la plupart des coffrets, en plus de la décoration orientalisante, montrent des scènes de chasse (nº 168) ou de guerre, voire des illustrations d'Homère. De la même façon, la mode des émaux, venue du monde barbare, s'impose à partir des années 700; l'art en atteint le perfection, surtout pour ceux qui sont coulés sur l'or et cloisonnés d'or, dont le brillant transparaît et rappelle la mosaïque.

L'art n'est pas seulement à Byzance un objet de consommation; il anime une véritable industrie. La plupart des objets y sont fabriqués et contribuent à la prospérité du commerce. On en donnera deux exemples. Les portes de bronze de plusieurs églises d'Italie, de la cathédrale d'Amalfi et de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome (nº 238), ont été fabriquées à Constantinople et offertes à ces églises par des marchands italiens. La mosaïque ensuite : celles qui ornent les églises d'Italie méridionale et de Sicile à l'époque normande, comme le plafond de la chambre du roi Roger II de Sicile à Palerme, ont été fabriquées cube par cube sur les rives du Bosphore, mises en caisse et embarquées pour être ensuite collées sur un dessin exécuté sur les murs où les principaux traits de l'art byzantin de l'époque se retrouvent.

Ainsi s'exerçait, dans le monde méditerranéen des IXe-XIIe siècles, l'influence et la suprématie byzantines, dont le *nomisma* ou hyperpère était l'instrument monétaire et la mosaïque le signe tant spirituel qu'économique. Byzance fait renaître alors, bien avant l'Occident et bien au-delà de la mince et éphémère Renaissance carolingienne du IXe siècle, l'humanisme classique et puise une bonne part de son inspiration, transformée par le christianisme, dans la civilisation gréco-romaine antique. Ce mouvement, comparable à la Renaissance des XVe-XVIe siècles par l'importance des couches sociales concernées et pour sa durée, mais pas pour la force créatrice, conserve un fort caractère constantinopolitain, tant pour l'écrit que pour l'art; il faut attendre le XIIe siècle, où la bonne société de la capitale coïncide pleinement avec l'aristocratie provinciale, pour que la renaissance culturelle et artistique gagne certains pôles provinciaux. Notons que le mouvement, une fois lancé, malgré l'occupation latine (1204-1264) ne s'arrêtera qu'avec la chute de Constantinople en 1453 pour se fondre dans la Renaissance italienne, qui doit tant aux intellectuels et artistes venus de Byzance.

Michel KAPLAN.

1. LEMERLE, 1971.

Mosaïque monumentale

144

Tête d'ange

Torcello, 2e moitié ou fin du XIe siècle
Mosaïque, support de stuc moderne
H. : 31,6 cm ; l. : 24,6

PROVENANCE
Mur ouest du revers de la façade de l'église Santa Maria Assunta de Torcello ;
don E.-D. Gerspach, 1892
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6460.

Le fragment provient de la célèbre mosaïque du Jugement dernier de la basilique Santa Maria Assunta de Torcello, représenté en plusieurs registres. Cette tête était celle de l'un des anges qui figurent au troisième registre, à partir du haut, derrière le tribunal des Apôtres, de part et d'autre de l'image centrale de la *deesis* ; les deux arcs de cercle qui subsistent à la partie inférieure correspondent aux nimbes des deux apôtres entre lesquels apparaissait l'ange.

Mme I. Andreescu a retracé en détail les péripéties des restaurations des mosaïques de Torcello au XIXe siècle : entre 1853 et 1858, le mosaïste Giovanni Moro, puis, au début des années 1870, la compagnie Salviati, remplacent abusivement un certain nombre de têtes, dont celle du Louvre, par des copies ; les originaux, alors considérés comme dépouilles, sont ensuite en partie aliénés par les mosaïstes ; à partir de 1896, toutefois, les critères de restauration ayant changé, ces copies sont à leur tour déposées, dans la mesure où les originaux ont pu être récupérés à temps, et les copies entreposées dans la sacristie, où elles sont encore visibles pour la plupart.

L'œuvre, puissante et de très grande qualité, est attribuable à l'un des ateliers de mosaïstes byzantins qui travaillèrent à Venise et à Torcello aux XIe et XIIe siècles. Parmi les très rares textes connus qui attestent la présence d'artistes grecs en Occident à cette époque, la mention à Venise en 1153 d'un mosaïste grec, « Marcus graecus Indriomeni magister musilei », est à cet égard significative (Müntz, 1893, p. 186 ; Demus, 1984, I, p. 3).

O. Demus (1944) avait rapproché le Jugement dernier de Torcello des mosaïques de Monreale et de celles de l'Ascension de la coupole centrale de Saint-Marc de Venise, et proposé une datation dans la seconde moitié ou à la fin du XIIe siècle ; l'étude minutieuse des mosaïques de Torcello a permis, depuis, de distinguer dans cet ensemble les restes de la première campagne de travaux, exécutés dans la seconde moitié ou à la fin du XIe siècle, à laquelle appartient la tête d'ange du Louvre (Andreescu, 1976 ; Andreescu, 1981). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
DEMUS, 1944, p. 43-44 ; BETTINI, 1954, p. 503, fig. 382 ; ANDREESCU, 1972, p. 198-199, fig. 29 ; ANDREESCU, 1976, p. 270, fig. 39.

144

Sculpture

Dans le monde byzantin, le triomphe définitif, à la fin du IXe siècle, des orthodoxes iconodules contribue à donner un rôle majeur à la peinture sous toutes ses formes. Mais, peut-être parce qu'elle avait été plus directement visée par les accusations d'idolâtrie, la sculpture figurale ne connut pas une semblable renaissance; bien plus, la crise iconoclaste semble avoir abouti à effacer les pratiques et les traditions issues de l'Antiquité qui s'étaient maintenues, quoique affaiblies ou transformées durant la période précédente. Même si l'on peut citer pour le XIIe et le XIIIe siècle des sculptures d'inspiration très antiquisante, celle-ci est loin d'être prépondérante. Sauf cas exceptionnels, marginaux ou périphériques, l'art médio-byzantin n'a connu ni la ronde-bosse, ni même l'utilisation du relief comme moyen d'expression d'un grand programme iconographique; le discours théologique, eschatologique ou dogmatique que l'art roman occidental exprime par le ciseau du sculpteur est confié, à Byzance, au peintre ou au mosaïste.

Pourtant, du IXe au XIVe siècle, la sculpture a joué un rôle non négligeable. Elle est presque toujours présente dans le décor extérieur des églises, le plus souvent de façon discrète (chapiteaux de fenêtres, linteaux de porte), plus exceptionnellement, mais alors avec abondance, sous forme de plaques sculptées (no 147), incrustées dans les murs (fig. 1) parfois en concurrence avec des remplois d'antiques. Ce procédé, ponctuellement utilisé en Occident durant le Haut Moyen Age, largement répandu, mais principalement sous forme de dalles juxtaposées formant frise, durant le premier art roman, peut paraître sommaire; il est cependant parfaitement adapté à une architecture qui fait grand usage de la brique et convient particulièrement aux édifices de très petites dimensions, si caractéristiques de l'architecture byzantine des XIe-XIIIe siècles, auxquels la présence de ces reliefs confère un caractère précieux.

A l'intérieur de l'édifice sacré byzantin, la sculpture est très utilisée pour le décor du mobilier liturgique : iconostases (chancels ou parapets, chapiteaux, architraves), ambons, *ciboria,* trônes, monuments funéraires sont ornés de motifs géométriques ou d'inspiration naturaliste (no 146), encadrant parfois des médaillons. La tradition de ces décors où l'on peut déceler, à partir du XIIe siècle, l'influence de l'art islamique, se maintint très vivante durant la période post-byzantine, notamment dans les Balkans; mais le marbre n'est plus utilisé : certains mobiliers liturgiques en bois de Bulgarie ou de Macédoine montrent ainsi des symboles et des formes à la lointaine ascendance paléochrétienne, mêlés à des motifs empruntés à l'art populaire ou à l'art baroque occidental, ce qui peut déconcerter, notamment en matière de datation.

Peut-être notre jugement sur ce type de sculpture serait-il plus fondé si le décor des églises de Constantinople avait été mieux préservé. Sergio Bettini a jadis attiré l'attention sur la grande *Deesis* qui fut utilisée au XIIIe siècle comme linteau au-dessus de la porte orientale du baptistère de Pise (fig. 2 [1]) : le raffinement de l'exécution et la noblesse de ces onze figures en buste suffit à prouver la qualité des ateliers de la capitale, au temps des Comnènes. André Grabar de son côté notait la beauté de l'arc de Fener Isa, datant du XIVe siècle, témoin lui aussi du travail des ateliers constantinopolitains [2]. Mais le chapiteau du musée de Cluny (no 322) montre que, sous les Paléologues, un centre « provincial » comme l'était devenue Athènes pouvait produire un chef-d'œuvre, si du moins on accepte la provenance traditionnellement admise.

Fig. 1
Petite Métropole;
Athènes

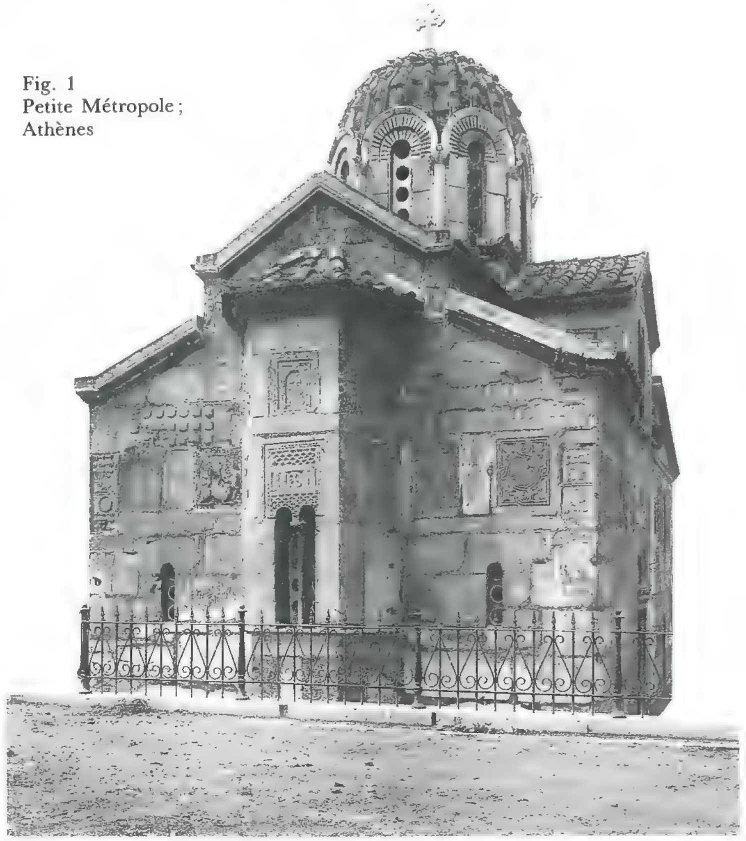


Fig. 2
Deesis;
Pise, baptistère, portail oriental

Il est incontestable que les icônes — les images saintes — majoritairement conservées sous formes de peintures — pouvaient prendre l'aspect de reliefs en matériaux précieux (métal émaillé ou non, ivoire, stéatite) ou en marbre. L'aspect insolite de certaines réalisations nous surprendrait sans doute si nous pouvions les voir dans leur état d'origine, comme en témoignent les fragments d'incrustation de l'église de Constantin Lips (Fener Isa) à Constantinople (Athènes, musée Benaki [3]). Mais la série la plus cohérente et la plus classique est constituée par une quinzaine d'images de la « Vierge orante », parfois de dimensions monumentales (celle des Manganes, dont le Louvre conserve un moulage contemporain de sa découverte en 1921, mesure 2 m × 0,99 [4]), mais toujours sculptées en assez faible relief (fig. 3). Certains de ces reliefs étaient en fait placés sur des fontaines et l'eau s'écoulait des orifices aménagés dans les mains de la Vierge, ce qui explique que le marbre ait été dans ce cas préféré à la peinture. Exécutées par des artistes divers, à des dates échelonnées au moins sur deux siècles (XIe-XIIIe siècle), ces Vierges sont presque toujours remarquables par la pureté presque classique de leur drapé. Malgré quelques efforts pour suggérer une certaine impression de profondeur, comme dans le cas de la *Vierge* de Thessalonique [5] dont les pieds empiètent sur le bord du cadre, ou peut-être en raison même de ces artifices, ces œuvres obéissent à une esthétique toute picturale : l'usage du relief y est un procédé, il n'engendre aucun des effets propres à la troisième dimension.

La présence de plusieurs sculptures de ce type à Venise, où l'on trouve aussi sur les façades ou à l'intérieur de la basilique Saint-Marc plusieurs grands reliefs (saint Demetrios, saint Georges, l'archange Gabriel) d'un style assez comparable, pose toutefois dans certains centres italiens le double problème des importations et des imitations occidentales de l'art byzantin, sans que l'on puisse exclure l'hypothèse de l'activité de sculpteurs byzantins émigrés en Occident.

L'interrogation sur le rôle joué par les artistes venus d'Orient est récurrente dans toute l'historiographie des origines de l'art italien. Les membres de la famille des Cosmas, bien qu'ils se qualifient eux-mêmes de *marmorari romani*, certains sculpteurs qui travaillaient à Brindisi, à Bari ou à Siponte au XIe siècle, l'artiste qui exécuta l'admirable rinceau habité du revers du « calendrier de marbre » de Naples [6], ou encore l'atelier qui exécuta les panneaux provenant de Sorrente [7]..., ont été tour à tour cités comme des

Fig. 3
Vierge des Manganes;
Istanbul, musée archéologique

exemples de cette présence « grecque » dans l'Italie préromane ou romane.

C'est naturellement à Venise que le problème se pose avec le plus d'acuité. Dans certains cas, l'importation, postérieure à 1204, paraît assurée (comme la grande *Deesis* du bas-côté sud de Saint-Marc[8]). Mais lorsque l'on constate que sur la figure de saint Demetrios[9], purement byzantine sur le plan du style, l'inscription est en latin, l'hypothèse d'un sculpteur byzantin travaillant à Venise paraît recevable, comme pour les chancels de Torcello ou ceux réemployés dans les monuments funéraires du narthex de Saint-Marc[10]. Le *Baptême du Christ* de Rouen (nº 320) est un exemple typique de ces œuvres à la situation ambiguë. Peut-être s'étonnera-t-on de ne pas voir figurer dans cette exposition un relief bien connu, conservé au Louvre : cette plaque de marbre, cintrée à la partie supérieure, montre un lion, ranimant de son souffle un lionceau (?) attaqué par un aigle, lui-même surmonté d'un second aigle aux prises avec un lion[11]. Longtemps considérée comme une œuvre byzantine du XIe siècle, elle est à présent, en dépit de l'affirmation du vendeur qui lui supposait une provenance athénienne, reconnue comme une *formella,* œuvre vénitienne du XIIe siècle destinée à être incrustée dans le mur d'un bâtiment civil. Mais à Venise même, tant pour les *formelle* et les *patere* (reliefs circulaires), que pour les chapiteaux, le doute est parfois légitime : œuvre de remploi? importation de première main? artiste byzantin actif à Venise? imitation occidentale d'un modèle byzantin?

Il ne faut cependant pas négliger le fait que, au moment où, après le sac de 1204, les importations de marbres byzantins et les contacts avec l'Orient se faisaient plus aisés et donc sans doute plus fréquents, travaillaient à Venise, sur le chantier même de Saint-Marc, des sculpteurs, fortement influencés par les innovations de Benedetto Antelami et qui introduisaient dans leurs figures — au portail occidental comme dans les statues d'anges de la croisée centrale — des notions de volume, de profondeur, de superposition des plans, étrangères à l'esthétique byzantine. Parfois cette nouvelle manière de concevoir la forme sculptée modifie jusqu'à l'interprétation des modèles les plus traditionnels, comme en témoigne au Louvre la *Vierge assise* provenant de Ravenne[12], datable sans doute vers 1300 et où un schéma d'image, manifestement conçue en deux dimensions, est (comme l'était, à Saint-Marc de Venise, « la Vierge Anikos » de la chapelle Zen[13]) vigoureusement transformé en une quasi-ronde-bosse non dépourvue de dynamisme.

Jean-René GABORIT.

1. Exp. *Art byzantin,* 1964, p. 129.
2. GRABAR, 1976, nº 129.
3. DELIVORIAS, 1980, p. 34-36.
4. GRABAR, 1976, nº 1.
5. Exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, Sc 10, p. 84.
6. Exp. *Puglia, XI secolo,* 1975, en particulier p. 49, 63, 67, 71, 112; pour le calendrier de Naples : BERTAUX, 1904, p. 76-78.
7. TOZZI, 1931, p. 22.
8. Reprod. accessible dans MURARO et GRABAR, 1963, p. 41.
9. GRABAR, 1976, nº 124.
10. Tombe du doge Vitale Falier († 1096) et de son épouse Felicita Michiel († 1107); GRABAR, 1976, nº 74.
11. COCHE DE LA FERTÉ, 1958, nº 13; *ibid.,* 1981, fig. 64.
12. Provenant du monastère San Francesco et traditionnellement liée à la sépulture « secrète » de Dante.
13. GRABAR, 1976, nº 123.

145

145

Fragment de plaque à décor de rosettes et d'entrelacs

Constantinople (?), Xe-XIe siècle
Marbre
H. : 0,68 cm; L. : 0,70.

PROVENANCE
Acq. à Paris de l'antiquaire Altonnian en 1932
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures (inv. R.F. 2188)

On peut approximativement reconstituer les dimensions primitives de cette plaque rognée sur trois côtés mais d'une composition assez rigoureusement centrée : H. : 0,84/0,85; L. : 1,32. Elle faisait partie d'une série de six plaques toutes différentes par le décor mais relativement homogènes par les dimensions et le style. L'une se trouve aujourd'hui à la Walters Art Gallery de Baltimore (inv. 27525); deux autres au Metropolitan Museum de New York (inv. 47.100.46 et 47 : communication écrite de Susan Boyd, Dumbarton Oaks).

Le vendeur avait indiqué verbalement comme provenance la région de Vérone, ce qui n'est pas absolument impossible même si on connaît peu d'exemples d'une telle « pénétration » byzantine aussi loin à l'intérieur des terres. Il serait alors vraisemblable qu'il s'agisse de pièces importées, utilisées d'abord comme chancel et peut-être ensuite retournées sur le sol pour servir de dallage (deux dalles, dont celle du Louvre, ont été percées de trous rectangulaires, soigneusement obturés par un bouchon de marbre).

Le fragment du Louvre, qui était l'élément le plus incomplet mais aussi le plus finement exécuté de l'ensemble, peut être très directement rapproché d'une dalle du musée d'Istanbul (cf. Grabar, 1976, pl. LXIII, 5), de certaines sculptures de Sébaste, des chancels de Saint-Luc (Hosios Loukas) en Phocide et surtout d'une dalle en remploi dans le parement extérieur du mur sud du « Trésor » de Saint-Marc de Venise.

Une provenance constantinopolitaine et une datation aux alentours de l'an 1000 paraissent les hypothèses les plus probables pour cette pièce assez remarquable. J.-R. G.

BIBLIOGRAPHIE
AUBERT, 1950, p. 353.

146

Chapiteau d'applique

Constantinople (?), XIe-XIIe siècle
Marbre
H. : 27,2 cm; l. : 19,5; ép. : 16
Angle supérieur gauche refait au plâtre.

PROVENANCE
Aurait été découvert à Constantinople;
don J. Pozzi, 1938
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, R.F. 2701 (anc. OA 9270)

Ce chapiteau, sculpté sur trois faces, porte un décor, fréquent dans l'art byzantin, de feuillages stylisés symétriques où s'inscrit, au centre de la face principale, une grande croix pattée; il est muni d'un petit tailloir mouluré et d'une base semi-circulaire qui devait s'adapter à une demi-colonne engagée. On remarque, à l'arrière, une attache saillante, en forme de dosseret et, sur le côté gauche, une feuillure, soigneusement dressée, où devait s'adapter un élément latéral; le côté droit, sculpté sur une portion un peu plus large, était lui aussi destiné à faire légèrement saillie sur une surface murale. Il s'agit donc d'un petit chapiteau d'applique provenant probablement d'une iconostase, ou, à la rigueur, d'un édicule situé à l'intérieur d'une église du type, par exemple, du tombeau de saint Luc à Saint-Luc en Phocide (cf. Grabar, 1976, pl. XXIII). La forme et le décor banals, mais relativement soignés, peuvent être datés des XIe-XIIe siècles (cf. Grabar, 1976, pl. IX, c et d; X, nº 12). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
AUBERT, 1950, p. 353; COCHE DE LA FERTÉ, 1958, nº 14.

EXPOSITION
Chapiteaux romans, 1983, nº 8.

146

147

147

Fragment de plaque ornée d'un griffon

Athènes, fin XIIe-début XIIIe siècle
Marbre
H. : 60 cm ; l. : 38 ; ép. : 5,3
La plaque sciée dans le sens de l'épaisseur (cf. *infra*) est brisée en trois morceaux rejointoyés. Les dimensions primitives devaient être environ 90 × 75 × 10 cm

PROVENANCE
Envoyé d'Athènes par Fauvel au comte de Choiseul-Gouffier ; vente Choiseul-Gouffier, 20 juillet (17 août) 1818, no 212 ; acq. pour le Louvre
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. LL 465.

Le catalogue de la vente Choiseul-Gouffier décrit (no 212) « une inscription grecque dans laquelle Demon... consacre à Esculape sa personne, son jardin et sa maison » et précise : « sur le même marbre et derrière, est une sculpture du Moyen Age, représentant un oiseau chimérique ». Avant que l'on ne sépare les deux faces de cette plaque — pour en faire deux éléments distincts (inscription et relief) — on se trouvait donc en présence d'un cas typique de marbre antique plus large que haut, retourné et placé dans le sens vertical pour recevoir un décor. Le comte de Clarac, qui déplorait cette séparation, supposait que la face sculptée était antérieure à l'inscription ; le style du griffon lui paraissait « imité d'un ouvrage persan » ; il notait que « les diverses parties de cet animal extraordinaire » avaient « l'air imitées d'un ouvrage à compartiments ou en tapisserie » et concluait, de diverses observations, qu'il s'agissait de la représentation d'un étendard oriental inséré dans un trophée d'armes d'époque romaine.

Si déconcertante et erronée que soit cette conclusion, elle reposait sur une analyse assez juste du style de ce fragment, sculpté en faible relief, à la composition très dense et où la figuration animale atteint le degré extrême de la stylisation. On peut restituer, avec une quasi-certitude, l'intégralité du décor en supposant un second griffon symétrique, affronté à celui qui subsiste. Le fait que cette pièce provienne d'Athènes (ce que confirme le texte de l'inscription : Demon, fils de Demomelus et prêtre d'Esculape, aurait été un parent de Démosthènes) amène tout naturellement à la comparer aux célèbres sculptures de la « Petite Métropole ». Les parentés sont évidentes, notamment dans la densité de la composition et le traitement de détail d'un certain nombre d'éléments (bordures, végétaux, ailes) ; mais on relève aussi l'absence, dans le fragment du Louvre, de toute partie en forte saillie, ce qui pourrait indiquer une date relativement plus tardive ; dans la mesure où le décor extérieur de la « Petite Métropole », qui mêle sculptures byzantines et remplois antiques, ne fut mis en place qu'au XIIe siècle, il faudrait dater la plaque du Louvre de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle.

J.-R. G.

BIBLIOGRAPHIE
DUBOIS, 1818, p. 90 ; CLARAC, 1847, t. 2, p. 285-286, no 666 et pl. 195 (pour l'inscription antique : C. 16, 459).

Les ivoires des Xe et XIe siècles

La crise iconoclaste, dont on peut admettre qu'elle a entraîné la suppression de l'activité des ivoiriers constantinopolitains, ne suffit pas à expliquer la chronologie des ivoires byzantins. En effet, dès la fin du VIe siècle, des signes indéniables de la raréfaction de la sculpture sur ivoire se sont manifestés et, en dehors du très problématique groupe de la « chaire de Grado » (cf. no 122), on ne connaît guère d'œuvres qui puissent être datées, avec quelque certitude, entre le VIIe et le IXe siècle. De plus, le renouveau de l'ivoirerie ne s'est pas produit dès la fin de la crise iconoclaste, mais seulement un siècle plus tard, sous le règne de Constantin VII Porphyrogénète. Or les raisons de ce réveil tardif sont mal connues : il est possible que les ateliers byzantins aient eu du mal à trouver la matière première, l'ivoire d'éléphant. Mais en Occident, ce n'est qu'à partir du milieu du IXe siècle, sous le règne de Charles le Chauve, que ce précieux matériau commence à manquer. Par ailleurs, divers indices laissent penser que l'ivoire n'était pas introuvable à Constantinople au IXe siècle : le haut du sceptre d'ivoire de Berlin sculpté pour Léon V (813-820) ou Léon VI (898-900) et le coffret du Palais de Venise à Rome en apportent la preuve [1]. Des sources occidentales signalent aussi que, en 828, l'archevêque de Cambrai, qui était allé à Constantinople, en avait rapporté deux plaques d'ivoire qu'il fit remployer sur des reliures [2]. Il reste que les ivoires ne semblent pas avoir été sculptés en nombre avant le règne de Constantin VII Porphyrogénète, peut-être en raison d'un intérêt renouvelé pour l'art antique et du Bas-Empire, donc d'une mode répandue dans le milieu lettré de la cour impériale. L'éblouissante floraison de l'ivoirerie byzantine au milieu et dans la seconde moitié du Xe siècle, apparue presque sans prémices, fut aussi relativement brève puisque, comme l'ont établi dans leur *corpus* A. Goldschmidt et K. Weitzmann [3], et en dépit de tentatives pour étirer sa durée [4], elle ne paraît guère se prolonger au-delà des premières décennies du XIe siècle.

Le règne de Constantin Porphyrogénète, protecteur des lettres et des arts, marque le début de cette production qui constitua l'un des plus brillants aspects de la « Renaissance macédonienne ». Plusieurs œuvres ont, en effet, été exécutées dans un atelier impérial fécond : on les regroupe aujourd'hui, sous le nom de « groupe Romanos », autour des pièces reliées, par une inscription, à la personne même du *Basileus* : la plaque avec le Christ couronnant Constantin VII de Moscou et le triptyque du Palais de Venise à Rome [5]. Bien qu'elle ait été parfois datée de 1068 et considérée comme une commémoration du mariage de Romain IV et d'Eudoxie Makrembolitissa [6], la plaque du Cabinet des Médailles représentant le Christ couronnant un couple impérial, que des inscriptions désignent comme « Romanos » et « Eudoxie », doit toujours être rattachée à ce groupe auquel elle a donné son nom et dont elle reste la plus parfaite expression. En effet, cet ivoire (no 148) représente plus vraisemblablement Romain II, le jeune fils de Constantin VII associé à l'Empire, et son épouse Eudoxie, fille d'Hugues de Provence, roi d'Italie. Nulle part ailleurs, peut-être, ne s'expriment plus clairement la volonté d'ennoblir et d'épurer les formes, le « souci d'élégance formelle et d'harmonieux équilibre entre la densité classique des masses et une certaine tendance à la spiritualisation [7] » qui caractérisent cet ensemble d'ivoires. On retrouve ces qualités dans la longue théorie des saints entourant la *Deesis* du « triptyque Harbaville » (no 149). Cet ivoire, autrefois rehaussé de dorure et de peintures, appartient en fait, comme les deux triptyques similaires du Palais de Venise et du Vatican, à Rome, et comme probablement la plupart des ivoires religieux de cette période, au type des icônes portatives [8]. La partie centrale et les deux faces des volets y sont occupés par la *Deesis* et la suite des apôtres et des saints, tandis que, au revers, l'image de la Croix dans un jardin paradisiaque reprend l'un des thèmes de prédilection de la période iconoclaste [9]. Sur ces ivoires, l'élégance et l'équilibre des proportions des figures, l'acuité des visages, le fort modelé des silhouettes prennent sans doute leur source dans l'art antique, mais trouvent aussi des correspondances dans l'art de la seconde moitié du Xe siècle, les enluminures des manuscrits (no 265) aussi bien que les émaux cloisonnés [10].

Devant certains raidissements des drapés ou l'élongation plus accentuée des silhouettes sur d'autres œuvres de ce groupe (nos 150-152), on serait tenté de croire à une prolongation du style « Romanos » jusqu'au XIe siècle, mais aucun indice solide ne permet, pour l'instant, de confirmer cette impression. En tout cas, il est certain que la perfection de ces ivoires

entraîna presque immédiatement la convoitise et l'admiration de l'Occident : emportés vers les cours impériale et royales ou les grands trésors ecclésiastiques, ils suscitèrent, avant même la fin du Xe siècle, des copies et des imitations, aussi bien dans les ivoires réalisés pour la cour ottonienne, comme par exemple le seau liturgique de Milan ou le Saint Jean du Louvre [11], que dans les enluminures [12].

Un second atelier byzantin, probablement lui aussi très proche des milieux impériaux, prouve un attachement encore plus net et une dépendance encore plus étroite par rapport aux modèles de l'Antiquité classique, au point que le nom de « groupe antiquisant » ou « groupe classicisant » lui conviendrait beaucoup mieux que celui de « groupe pictural » sous lequel on le désigne. Les caractéristiques de cet atelier (scènes animées, personnages dansants, volumes pleins, silhouettes souples et dodues, têtes joufflues couronnées de boucles...), dont la Nativité du Louvre (no 154) donne l'un des meilleurs exemples, procèdent assurément de la peinture contemporaine des icônes ou des manuscrits [13]. La production de cet atelier est particulièrement séduisante dans ses œuvres profanes, pour la plupart des coffrets ornés de scènes mythologiques ou de jeux de *putti,* dont les formes plastiques sont peut-être moins directement inspirées par des modèles peints que par le décor sculpté de reliefs antiques (nos 155-157). Tout comme celles du « groupe Romanos », les créations du « groupe pictural » gagnèrent rapidement l'Occident. L'insertion de l'une d'entre elles sur une reliure d'orfèvrerie exécutée vers l'an mil, pour Othon III [14], constitue un *terminus ante quem* et situe l'activité de l'atelier dans la seconde moitié et à la fin du Xe siècle. Les parentés de certains ivoires de ce groupe avec les enluminures du Ménologe de Basile II, daté entre 976 et 1025 [15], confirment le développement de ce style dans la seconde moitié et la fin du Xe siècle.

Fig. 1
Reliquaire de la Vraie Croix ;
Cortone, église San Francesco

Le regroupement d'une autre série d'ivoires sous le nom de « groupe des triptyques » souligne les limites de ce type de classification : plusieurs des Vierges *Hodegetria* qui formaient le centre de triptyques ont été remployées, en Occident, sur des reliures d'orfèvrerie, au début ou dans les premières décennies du XIe siècle. Celle de la reliure de Poussay (no 161) est significative des influences réciproques qui s'exerçaient alors dans le milieu constantinopolitain puisqu'elle montre des affinités à la fois avec le « groupe Romanos » et avec le « groupe pictural ».

Un dernier grand groupe d'ivoires, le plus nombreux, dit « de Nicéphore », doit son nom à l'inscription citant Nicéphore II Phocas (963-969), gravée au revers de la plaque d'ivoire du reliquaire de Cortone (fig. 1) [16]. Bien que cette inscription soit aujourd'hui considérée comme postérieure [17], ce courant stylistique paraît se situer, lui aussi, avant la fin du Xe siècle : en effet, la plaque représentant le Christ couronnant l'empereur occidental Otton II et son épouse, la princesse byzantine Théophano, a été sculptée vers 982-983 (no 160). Or, cette plaque s'inspire, non seulement pour son iconographie de « l'ivoire Romanos » (no 148), mais aussi pour son style, des œuvres du « groupe Nicéphore » : qu'elle soit issue de la suite de cet atelier et sculptée à Constantinople ou qu'elle ait été taillée dans l'entourage occidental de Théophano, elle n'en constitue pas moins un repère chronologique important pour dater le meilleur de la production du « groupe Nicéphore », telles les deux plaques du Louvre, la Vierge trônante de l'ancienne collection Duthuit (nos 158, 159) ou encore l'imposant *Pantocrator* de Lyon [18], œuvres dans lesquelles la distinction presque immatérielle des figures du « groupe Romanos » a cédé la place à une monumentalité plus temporelle. Ce groupe fut aussi en contact avec d'autres ateliers constantinopolitains de la même période, comme le montre le Pantocrator du Louvre (no 163), qui appartient au « groupe des triptyques » mais obéit à l'iconographie des ivoires du style « Nicéphore ». La complexité du milieu constantinopolitain est d'ailleurs illustrée par le coffret pourpré de Troyes (no 168) que son iconographie désigne comme un objet impérial mais qui ne s'intègre vraiment dans la production d'aucun des grands ateliers dont il vient d'être question.

Fig. 2
Triptyque de la Nativité ;
Paris, musée du Louvre
(cf. no 154)

Toutefois, l'attribution d'ivoires byzantins en dehors des grands groupes constitués par A. Goldschmidt et K. Weitzmann reste encore très incertaine. On pourrait penser, devant l'aspect poupin et un peu trop gracieux de la *Deesis* de l'ancienne collection Martin le Roy (no 167), à une persistance du courant « Romanos » ou à un retour délibéré à ce style. On reste encore plus perplexe devant des ivoires plus tardifs et qui ne paraissent vraiment pas appartenir à la suite de l'une des tendances définies plus haut, comme la Sainte Châsse de Sens ou le diptyque de Chambéry (nos 173, 174), pour lesquels une provenance italienne ou vénitienne, rendant compte de leurs subtiles affinités avec l'art occidental, reste encore, à ce jour, l'une des meilleures hypothèses.

Danièle GABORIT-CHOPIN.

1. WEITZMANN, 1970, p. 10-11 ; CUTLER et OIKOMONIDES, 1988.
2. GABORIT-CHOPIN, 1989, p. 177.
3. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, I, 1930, II, 1934.
4. KALAVREZOU-MAXEINER, 1977.
5. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, nos 35, 31.
6. KALAVREZOU-MAXEINER, 1977.
7. WEITZMANN, 1964, p. 146-147.
8. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, nos 31, 32 ; WEITZMANN, 1964.
9. GRABAR, 1984, p. 184-188.
10. Comparer par exemple les saints des trois triptyques de Rome et du Louvre et ceux de la staurothèque émaillée de Limbourg (cf. RAUCH, 1955).
11. Vers 970 ; cf. GOLDSCHMIDT, II, 1918, nos 1, 20.
12. Par exemple lectionnaire de Saint-Martial de Limoges, Paris, Bibl. nat., lat. 5301 ; cf. PORCHER, 1959, p. 12, fig. p. 91.
13. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, fig. 9, p. 29 ; WEITZMANN, 1970.
14. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, no 1.
15. Cf. SPATHARAKIS, 1981, no 35. Cf. aussi no 154.
16. *Ibid.*, no 77.
17. CUTLER, 1991, p. 657-659.
18. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, no 91. Cf. aussi no 163.

148

148

Plaque : le Christ couronnant Romanos et Eudoxie

Constantinople, 945-949
Ivoire d'éléphant
H. max. : 24,6 cm ; L. max. : 15,5
Usure des reliefs, surtout sur les visages de l'empereur et de son épouse ; fentes, notamment au niveau de la tête du Christ, avec enfoncement important ; trous divers dont 1, large et rectangulaire, au-dessus de la tête du Christ, dans l'épaisseur de la plaque, et 4 petits trous ronds, réguliers aux angles.

INSCRIPTION
En lettres, capitales gravées : I[ησοῦ]C X[ριστό]C ; **ΡѠΜΑΝΟϹ ΒΑϹΙΛЄΥϹ ΡѠΜΑΙѠΝ ; ЄΥΔΟΚΙΑ ΒΑϹΙΛΙϹ[σα] ΡѠΜΑΙѠΝ** (« Jésus-Christ ; Romain, empereur des Romains ; Eudoxie, impératrice des Romains »).

PROVENANCE
L'ivoire ornait la reliure d'un évangéliaire de Saint-Jean de Besançon ; acq. en 1805 par le Cabinet des Médailles, de M. Roujoux, sous-préfet à Dôle
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. 300.

La plaque, cintrée, est seulement occupée par trois personnages debout : le Christ, dressé sur un piédestal, pose les mains, en signe de bénédiction, sur les têtes d'un empereur et d'une impératrice, qui se tiennent eux-mêmes sur une grande estrade ; le couple impérial désigne le Christ d'un même geste. Les inscriptions identifiant les personnages sont gravées avec soin, sur le fond, de part et d'autre de la tête et du torse du Christ.

Les trois personnages sont coiffés d'un nimbe perlé, celui du Christ étant crucifère. Le Christ, les cheveux longs, barbu, est vêtu d'une robe sur laquelle est drapé un long manteau bordé d'une bande gravée ; il est chaussé de sandales. L'empereur Romain, imberbe et d'aspect très juvénile, porte une robe dont on n'aperçoit que les manchettes ornées, une tunique (*sagion*) ornée de cercles et de motifs perlés ; son *loros* entièrement couvert de carrés bordés de perles, est drapé par-dessus, le pan passant devant, sur le bras gauche, pour révéler son revers marqué d'une croix ; l'empereur est chaussé de bottines perlées ; sur ses cheveux longs est posée une lourde couronne gemmée (*stemma*), enrichie sur le front d'une grosse pierre, surmontée d'une croix ; deux longs pendants dont les extrémités en croix viennent toucher les épaules tombent du diadème.

Eudoxie est revêtue d'une tunique semblable à celle du *Basileus*, passée sur une robe aux poignets ornés. Elle porte sur le tout, non pas le *loros* mais la chlamyde, agrafée sur l'épaule droite par une grosse fibule ronde, perlée, et ornée de cercles perlés et, sur la poitrine, d'un élément rectangulaire à feuilles cordiformes (le *tablion*) ; elle est également chaussée de bottines perlées ; sa couronne est semblable à celle du *Basileus*, sauf à la partie supérieure qui comporte ici un décor de motifs triangulaires ajourés. Le piédestal du Christ présente trois niveaux : les deux premiers sont circulaires, le plus bas étant orné d'arcatures et de cercles ajourés, le second d'un motif de palmette, au centre, d'où s'échappent un enroulement de rinceaux ; le niveau supérieur, rectangulaire, est souligné d'un motif en damier. L'estrade est, elle aussi, décorée d'un damier.

L'œuvre est d'une beauté exceptionnelle. Sa composition claire et simple, dans laquelle la richesse des ornements du couple impérial contraste avec la noble simplicité du Christ, la perfection et l'équilibre des inscriptions gravées, l'élégance des proportions, la technique accomplie du travail de l'ivoire profondément creusé au trépan, dégageant le fort relief des silhouettes, modelant harmonieusement les corps et faisant vibrer la lumière sur le visage du Christ par une taille « à facettes » très particulière, doivent être soulignés. Jusqu'en 1926, le couple impérial béni par le Christ était identifié avec celui de Romain IV et Eudoxie Makrembolitissa, et l'ivoire était regardé comme une œuvre commémorant leur mariage, en 1068. Cette thèse a été reprise, en 1977, par I. Kalavrezou-Maxeiner, en raison surtout de la titulature (*Basilissa*), qui paraît indiquer une impératrice importante et que l'on retrouve, associée à une représentation du Christ en buste bénissant Romain IV et Eudoxie, sur le reliquaire de saint Demetrios de Moscou. Les arguments développés en 1926 et 1927 par Peirce et Tyler en faveur d'une autre identification restent néanmoins toujours valables : l'aspect juvénile et l'absence de barbe de l'empereur, sur l'ivoire, indiquent dans l'iconographie officielle byzantine un empereur associé et non un empereur régnant : cette image exclut donc Romain IV que ses monnaies montrent barbu, et plaide en faveur du fils de Constantin Porphyrogénète, Romanos, le futur Romain II, qui fut associé à l'Empire en 945 (Peirce et Tyler, 1927) mais qui ne régna effectivement que de 959 à 963. Romain avait, en effet, épousé en 944 la très jeune Berthe, fille de Hugues de Provence, roi d'Italie, et qui reçut à Constantinople le prénom d'Eudoxie. L'ivoire doit donc avoir été sculpté, dans les ateliers impériaux, au moment du couronnement de Romanos et avant la mort de Berthe-Eudoxie, en 949. Contrairement à l'interprétation qui en a été donnée (Kalavrezou-Maxeiner), la présence de Berthe-Eudoxie sur cette plaque revêt donc une solennité extrême puisque la double bénédiction du Christ sur le couple impérial symbolise, dans ce contexte historique, l'espoir du *Basileus* de renouer avec l'Italie.

Le style de cet ivoire l'inscrit, très bien, en fait, parmi les créations les plus achevées de la Renaissance macédonienne : il peut être comparé non seulement à d'autres ivoires au nom de Constantin VII Porphyrogénète, comme la plaque de Moscou ou le triptyque du Palais de Venise, à Rome (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n[os] 35, 31), mais aussi à des enluminures, par exemple celles du ms. grec 70 de Paris, daté de 964 (n° 263). De plus, les particularités des inscriptions indiquent le milieu du X[e] siècle (Cutler, 1991), de même que certains détails iconographiques (drapé du *loros* de l'empereur montrant la croix du revers, port de la chlamyde et non du *loros* ou du *thorakion* pour Eudoxie, type de la chlamyde... Cf. Rudt de Collenberg, 1971 ; Grierson, 1973).

La plaque de Romanos a donné son nom à tout un groupe d'œuvres du milieu et de la seconde moitié du X[e] siècle, qui réunit quelques-uns des plus beaux ivoires byzantins. Parmi les plus proches, il faut compter le diptyque des scènes de la Passion, partagé entre Hanovre et Dresde (Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n[os] 40-41) et le « triptyque Harbaville » (n° 149).

« L'ivoire Romanos » était incrusté jusqu'à la Révolution dans l'ais de bois d'une reliure, recouvrant un évangéliaire du XI[e] siècle, encore conservé à la Bibliothèque de Besançon (ms. 90). Cet ais était recouvert d'une monture d'orfèvrerie qui entourait l'ivoire et dont la gravure de Gori (1759) nous a conservé le souvenir (les traces des cabochons sont encore visibles sur l'ais de bois) : son luxe lui avait valu le surnom de « saphir ». Les ais de la reliure, très épais, montrent un système d'attache des nerfs de « type carolingien », technique qui semble avoir été utilisée jusqu'à la fin du XI[e] siècle (cf. Irigoin, 1981) : le détail plaiderait donc, lui aussi, en faveur d'une identification de l'empereur avec Romain II et une date au milieu du X[e] siècle, car il y a peu de chance que l'ivoire ait été immédiatement réincrusté sur une reliure occidentale. En effet, l'ivoire de Romanos n'était probablement pas, à l'origine, destiné à orner une reliure puisque sa forme est celle de la partie centrale d'un triptyque byzantin : toutefois, aucune trace de charnière ou d'un système permettant de fixer des volets n'est décelable sur son pourtour. Seule la cavité ménagée dans la partie supérieure pourrait être un reste de son usage d'origine puisque l'on retrouve un trou identique sur le triptyque byzantin du Cabinet des Médailles (n° 150). D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Chifflet, 1624, p. 61 ; Du Cange, 1680, p. 162 ; Gori, 1759, III, pl. I, p. 2-16 ; Willemin, 1839, I, pl. 40 ; Chabouillet, 1858, p. 568-569, n° 3268 ; *Cat. gén. des mss. des bibl. publiques de France,* XXXII, 1897, p. 53-54 ; Ebersolt, 1923, fig. 41 ; Peirce et Tyler, 1926, p. 39, pl. 49 ; *id.,* 1927 ; Volbach, Salles, Duthuit, 1933, pl. 33 B ; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n° 34 (avec bibl.) ; Bréhier, 1936, pl. 30, p. 73-74 ; Peirce et Tyler, 1941-I, p. 15 ; Beckwith, 1959 ; Dölger, 1959 ; Weitzmann, 1964, p. 147 ; *id.,* 1970 ; Rudt de Collenberg, 1971 ; Grierson, 1973, p. 120-123 ; Piltz, 1975 ; Kalavrezou-Maxeiner, 1977 ; Gaborit-Chopin, 1982, p. 90-91 ; Cutler, 1991 ; Lafontaine-Dosogne, 1991, p. 69.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 78, pl. 13 ; *Byzance et la France médiévale,* 1958, n° 146 ; *Splendeur de Byzance,* 1982, iv. 7.

149

Triptyque dit « Triptyque Harbaville » : Deesis et saints

Constantinople, milieu du X[e] siècle
Ivoire d'éléphant. Nombreuses traces de dorure et de peinture rouge
H. max. : 24 cm ; H. d'un volet : 21 ; l. ouvert : 28 ; l. partie centrale : 14,3
Fente ouverte en haut, à gauche, dans la partie centrale ; petites fentes dans le volet droit ; accidents en haut, à droite, sur l'extérieur du volet gauche, en bas au centre, à l'intérieur du volet droit (bras droit de saint Demetrios). Les charnières et le taquet de fermeture, d'argent, ne sont pas d'origine.

INSCRIPTIONS
Gravées (comportant des lettres enclavées ou ligaturées) encore incrustées de peinture rouge identifiant les différents saints représentés (cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934).

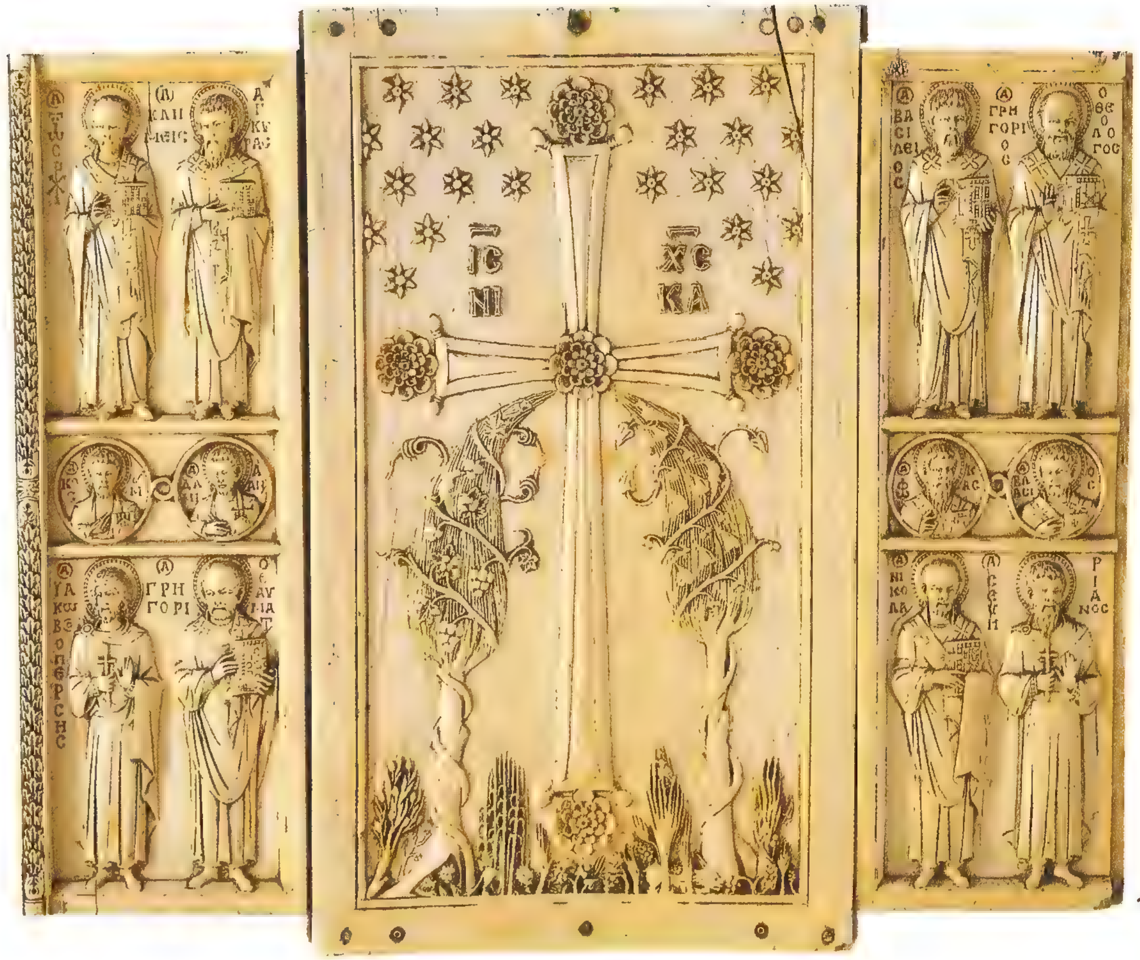
149

PROVENANCE
Acquis au début du XIX^e^ siècle dans la région d'Arras, par M. Beugny de Pomeras puis coll. Harbaville; acq. en 1891
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 3247.

Le triptyque est sculpté sur les deux faces. A l'intérieur, dans la partie centrale, le Christ trône entre saint Jean-Baptiste et la Vierge (*Deesis*); deux médaillons enfermant des bustes d'anges sont placés au-dessus. Dans la zone inférieure, séparée de celle du haut par une bande ornementale saillante, cinq apôtres, saint Pierre étant au centre, se dressent sur des estrades. Les volets s'ordonnent symétriquement par rapport à la partie centrale : chacun d'entre eux présente, au registre supérieur, deux figures de saints en costume militaire, portant la lance et l'épée, auxquels correspondent au registre inférieur deux saints en costume civil et tenant la croix, dont saint Demetrios. La présence de ces saints militaires autour de la *Deesis* annonce déjà l'iconographie de la stéatite de l'*Hétimasie* du Louvre (nº 175) et offre la même signification. Entre les deux groupes de saints debout sur les volets sont placés deux médaillons réunis par une torsade, abritant des bustes de saints. Les médaillons étaient à l'origine délimités par deux moulures saillantes, mais celle du bas, simplement rapportée et non taillée dans la masse comme celle du dessus, a disparu, et il ne reste aujourd'hui que les rainures pour son insertion.

Au revers, la partie centrale est occupée par une grande croix latine dont le centre et les extrémités sont marqués par des rosettes et qui se détache sur un fond étoilé. Deux cyprès entourent la croix, celui de gauche chargé de feuilles de vigne et de grappes, celui de droite entouré d'une liane à feuilles cordiformes et à baies : ils pourraient symboliser tous deux l'arbre de Vie ou l'arbre de Vie et l'arbre de la Science du Bien et du Mal. Une végétation abondante et des animaux (lions, lapin, oiseaux) complètent cette vision du jardin du Paradis où la croix est source de Vie. L'extérieur des volets reprend la disposition des faces internes : des figures de saints, armés de croix ou de

Nº 149, détail



149

livres, étant disposés deux à deux, séparées par des paires de médaillons. Un tore de feuillages de laurier stylisés, taillé dans le volet de droite, assure la clôture du triptyque. Enfin, deux bandeaux décoratifs ont été fixés en haut et en bas de la partie centrale. Celui du haut comporte trois médaillons représentant des têtes de prophètes dont les noms sont gravés au-dessus de la barre.

Les charnières et le taquet de fermeture du « triptyque Harbaville » sont modernes. Les volets auraient dû, dans un premier temps, être réunis à la partie centrale par un système de tenons, pivotant à la fois dans l'épaisseur des volets et celle de l'extrémité des barres du haut et du bas de la partie centrale (cf. par exemple nº 151); il n'en subsiste néanmoins aucune trace : il est donc possible qu'il y ait eu des charnières dès l'origine.

Les trois bandeaux de la zone centrale sont très soigneusement et très profondément défoncés, pour créer des contrastes d'ombre et de lumière. Tous les détails des vêtements, des cuirasses, les franges du châle de la Vierge, les reliures des livres... sont indiqués avec une précision et une finesse remarquables. En dépit de leur élégance, l'alignement rigoureux des figures de saints, sur les panneaux, pourrait peut-être donner, au premier abord, une impression de monotonie (Peirce et Tyler, 1927, p. 4), qu'un examen attentif permet cependant d'écarter. De proportions élancées, comme celles des figures de « l'ivoire Romanos »

Fig. 1
Triptyque;
Rome, Palais de Venise

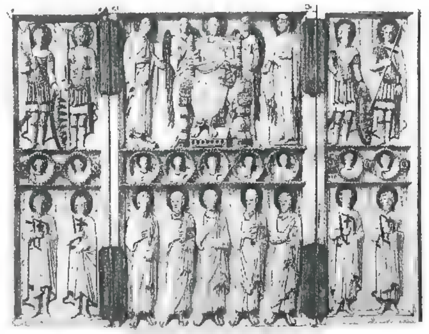


Fig. 2
Triptyque;
Rome, musée du Vatican

(nº 148), les personnages se détachent nettement dans les parties intérieures du triptyque, en particulier dans la zone centrale où une reprise en biais, destinée à dégager les silhouettes, accentue encore leur plasticité. Les visages sont individualisés, et la vibration de la lumière, obtenue par une taille « à facettes », modèle les volumes et suggère les expressions en évitant toute sécheresse linéaire.

Les reliefs moins saillants de l'extérieur des volets évoquent, dans une certaine mesure, ceux du triptyque du Cabinet des Médailles (nº 150). Cependant, les proportions sont ici un peu différentes, l'allongement étant moins prononcé, les drapés moins appuyés, les traits du visage moins dessinés, plus variés (paupières moins lourdes, implantations de cheveux moins régulières, lèvres et bouches plus marquées), tandis que les effets d'ombre et de lumière, les visages plus creusés, créent ici une impression de puissance et de tension bien particulière. Si, peut-être en raison d'un intérêt plus marqué pour les éléments ornementaux, le « triptyque Harbaville » n'atteint pas l'harmonieuse sérénité et le classicisme de « l'ivoire Romanos », il en est cependant très proche par la noblesse des figures, la clarté de la composition et surtout la virtuosité technique dont il fait preuve. Il doit donc être placé dans l'entourage immédiat de « l'ivoire Romanos » et daté, comme lui, vers le milieu du Xᵉ siècle. Divers éléments (lettres et ligatures caractéristiques des inscriptions, costume civil de saint Demetrios..., cf. Cutler, 1991) corroborent cette datation, contre l'opinion de I. Kalavrezou-Maxeiner (1977). Et les ressemblances du « triptyque Harbaville » avec la staurothèque émaillée du trésor de Limbourg, soulignées par Peirce et Tyler (1927), nous ramènent aussi aux règnes de Constantin VII et de Romain II.

Le « triptyque Harbaville » doit également être comparé à deux autres triptyques qui appartiennent au « groupe Romanos » : ceux du Palais de Venise et du musée du Vatican, à Rome (fig. 1, 2. Goldschmidt-Weitzmann, 1934, nᵒˢ 31, 32). Dans les trois cas, la composition de la partie centrale, avec la *Deesis* et les apôtres alignés, est la même et la disposition des saints sur les volets est comparable, bien que, sur le « triptyque Harbaville », l'ordre des représentations ne soit pas exactement celui des deux autres triptyques et que saint Jacques le Perse remplace ici le saint Agathonikos des deux ivoires romains. La place du « triptyque Harbaville » dans la chronologie relative des trois œuvres peut être discutée : il est généralement considéré comme le plus tardif (Goldschmidt-Weitzmann, 1934; Cutler, 1991), mais les affinités qu'il présente avec l'un et l'autre des triptyques romains lui donneraient plutôt un rang intermédiaire : le fort relief des personnages, la lisibilité de la composition rappellent plutôt le triptyque du Palais de Venise au nom de Constantin Porphyrogénète. En revanche, l'allongement des silhouettes, les bustes de saints dans les médaillons, l'importance de l'ornementation et la richesse décorative, par exemple dans le décor floral sous la croix au revers de la partie centrale, paraissent annoncer le triptyque du Vatican sur lequel ces traits sont exaspérés. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE

De Linas, 1885-I; Schlumberger, 1891, p. 294-306; Molinier, 1896, nº 12 (avec bibl.); Peirce et Tyler, 1926; *ibid.*, 1927; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, nº 33 (avec bibl.); Bréhier, 1936, p. 74, pl. XXI; Underwood, 1950, p. 103; Beckwith, 1959; Weitzmann, 1964, p. 145; Kalavrezou-Maxeiner, 1977; Coche de La Ferté, 1981, pl. 143, doc. 528-529; Cutler, 1991.

EXPOSITIONS

Art byzantin, 1931, nº 76; *Masterpieces*, 1958, nº 75; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 149; *Art byzantin*, 1964, nº 70; *Splendeur de Byzance*, 1982, iv. 8.

150

Triptyque : crucifixion et saints

Constantinople, 2ᵉ moitié du Xᵉ siècle
Ivoire
H. : 25,2 cm; l. totale : 28,5; ép. : 0,7

INSCRIPTIONS

Gravées, identifiant les personnages représentés (cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934).
Au revers de la plaque centrale, inscription latine du XVIᵉ siècle effacée : *D[omin]e ne in furore tuo arguas me* (*Ps.* 6, 1 : « Seigneur ne me châtie point dans ta colère »).

PROVENANCE

Inconnue; entré avant 1839.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, nº 4651.

Un même bloc d'ivoire, coupé dans le sens de l'épaisseur, a fourni la plaque centrale et celle où furent taillés les deux volets.

La crucifixion occupe la partie centrale; au-dessus du Christ en croix apparaissent les bustes des archanges Michel et Gabriel et les symboles de la Lune et du Soleil. De part et d'autre de la croix sont représentés la Vierge et saint Jean et, sous les pieds du Christ, Constantin et Hélène en costumes impériaux : le fondateur de l'Empire chrétien et sa mère qui découvrit le bois de la croix, preuve matérielle de la crucifixion, figurent ici aux côtés des acteurs de la Passion en tant que témoins de la réalité historique de la Rédemption (Frolow, 1965, p. 224).

L'iconographie des volets obéit aussi à un véritable programme dogmatique, associant au message universel gravé sous les pieds du Christ les prophètes (Élie et Jean-Baptiste), les apôtres (Pierre et Paul), les martyrs (Étienne et Panteleimon), les confesseurs (Jean Chrysostome et Nicolas), les saints thaumaturges (Côme et Damien). Ces figures sont enfermées, en pendant, dans des médaillons formés par des tigelles lisses nouées d'où s'échappent des feuilles qui donnent naissance à un fruit grenu. La croix est répétée deux fois au revers des volets; le revers de la partie centrale est lisse.

Le triptyque a été rangé par Goldschmidt et Weitzmann dans le « groupe Romanos » et rapproché d'un triptyque du British Museum (1934, nº 38) et de deux volets de diptyque partagés entre Dresde et Hanovre (*ibid.*, nᵒˢ 40 et 41). Il s'agit en effet d'une œuvre d'une très grande qualité, où s'observent, comme sur les plus beaux ivoires du groupe, une même harmonie de la composition, une semblable élégance classique des visages et des drapés. Une certaine parenté unit aussi quelques détails au « triptyque Harbaville » (nº 149), comme les broderies du vêtement de la Vierge, les étuis à calames des saints Panteleimon, Côme et Damien, les folioles, fruits grenus et vrilles qu'on retrouve attachés aux cyprès du revers du « triptyque Harbaville »; les visages individualisés présentent aussi des traits communs : cheveux en fines mèches légèrement gonflés sur le front, yeux largement fendus aux paupières lourdes, oreilles charnues. Mais le relief est ici beaucoup plus plat, l'effet général plus dessiné que sculptural, et les visages n'ont pas la même finesse que ceux du triptyque du Louvre. Les drapés également sont plus métalliques, moins cependant que sur le volet du Louvre avec saint Théodore (nº 151). Mais ces rapprochements et ces différences relèvent peut-être davantage de la personnalité propre à chaque sculpteur du groupe plutôt que d'un éventuel décalage chronologique. J. D.

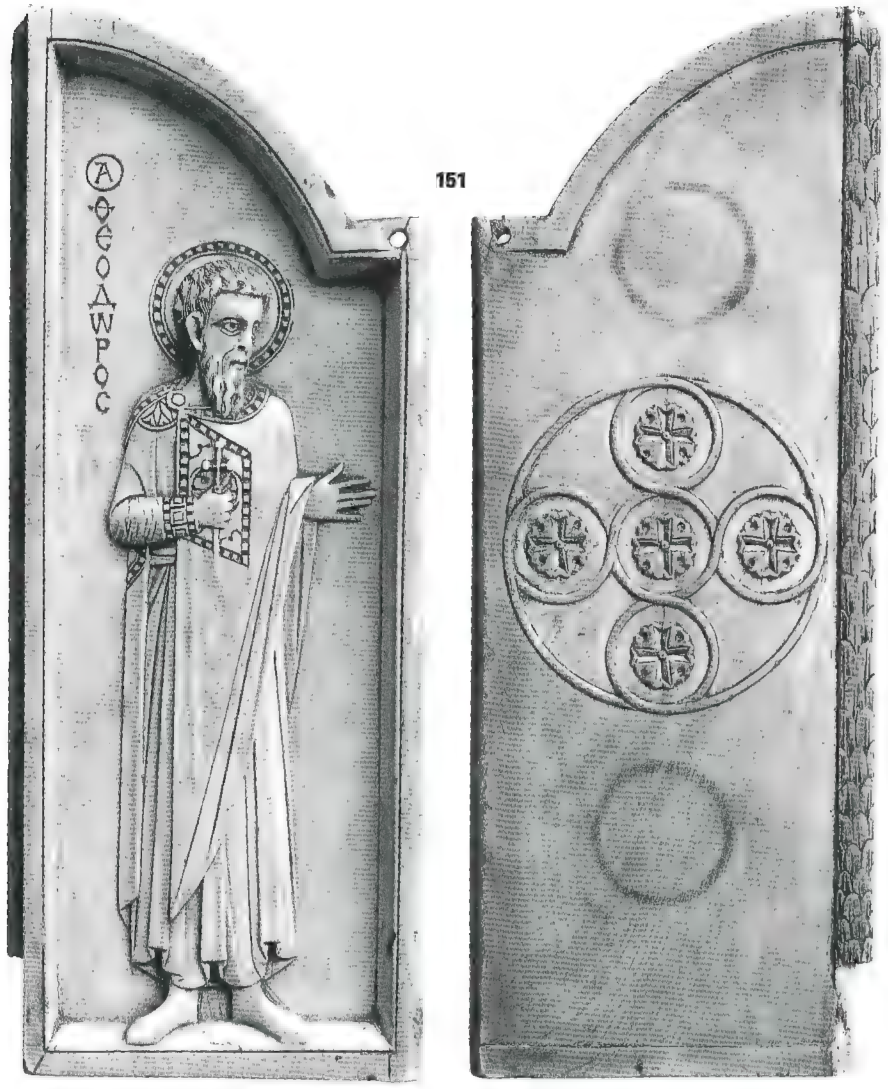
150

BIBLIOGRAPHIE

Lenormant, 1839, pl. 57; Chabouillet, 1858, p. 569, nº 3269; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, nº 39; Kalavrezou-Maxeiner, 1977, p. 324, fig. 23; Cutler, 1991, p. 653.

EXPOSITIONS

Art byzantin, 1931, nº 95; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 147.



151

Volet gauche d'un triptyque : saint Théodore

Constantinople, 2^e^ moitié du x^e^ siècle
Ivoire d'éléphant
H. max. : 16,8 cm ; l. max. : 6,4
Petits accidents dans la bordure ; au revers, manque sur le bandeau ornemental en bas, à gauche, et deux cercles sombres (restes de polychromie) ; trous pour les tenons fixant les volets en haut et en bas, à droite, dans l'épaisseur de la plaque.
Au-dessus du saint, « 13 » inscrit à l'encre.

INSCRIPTION
En lettres gravées : Ο Α[γιος] ΘΕΟΔΩΡΟC
(« saint Théodore »).

PROVENANCE
Autrefois au Puy-en-Velay ; anc. coll. Stein ; acq. en 1894
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 3620.

Une bordure haute et lisse, soulignée d'un trait gravé, entoure le volet dont la partie supérieure est arrondie : la partie centrale du triptyque auquel appartenait ce volet était donc cintrée à la partie supérieure. Saint Théodore est représenté debout, de face mais la tête tournée vers la droite. Sa main tendue désigne la partie centrale aujourd'hui perdue. Théodore, bien que saint militaire, porte ici un costume civil, composé d'une large robe bordée d'un galon perlé, recouverte d'un manteau agrafé sur l'épaule droite et enrichi sur la poitrine d'un ornement rectangulaire (*tablion*). Le revers du volet est sculpté d'une rosace formée de cinq cercles enfermant une rosette crucifère, eux-mêmes contenus par un grand cercle ; de part et d'autre de cette rosace, deux cercles peints sont encore visibles. Un tore sculpté de feuillages imbriqués (du même type que celui du « triptyque Harbaville », n° 150) assurait la fermeture des volets.

La noble gravité de ce personnage, ses proportions élancées et même les traits de son visage sont caractéristiques du « groupe Romanos ». Le type de saint Théodore est celui des saints du « triptyque Harbaville », par exemple du saint Clément ou du saint Arethas. Mais le travail, ici plus appuyé et plus graphique, sensible dans le durcissement des traits du visage et le traitement presque métallique des drapés, et le relief plus plat indiquent un léger décalage par rapport au triptyque et sans doute une date plus avancée. L'aspect des drapés, le relief très faible permettent de rapprocher le volet du Louvre de la plaque du Saint Michel de Berlin, dont le revers est sculpté d'une rosace analogue (cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 57).

Selon K. Weitzmann (1972), le volet du Louvre, qui représenterait saint Théodore le Stratélate plutôt que saint Théodore Thiron, aurait appartenu au triptyque dont la partie centrale était formée par la *Deesis* du musée de Dumbarton Oaks, à Washington ; sur le volet de droite était probablement représenté un saint Georges. Bien que le saint Théodore du Louvre ait, en effet, appartenu à un triptyque de ce type, il n'est pas certain que ce soit à la *Deesis* de Washington précisément qu'il ait été associé : cette dernière provient, certes, d'une collection française, mais le fait que les trois figures qui le composent aient été découpées ne permet pas de connaître les dimensions exactes de cette plaque centrale. Surtout, le travail des figures de la *Deesis* paraît moins précis mais aussi un peu moins dur que celui du Saint Théodore, tandis que leurs silhouettes semblent nettement plus allongées. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1895 ; *id.*, 1896, n° 13 ; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, n° 74 ; WEITZMANN, 1972, n° 26, p. 64-65.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 92 ; *Masterpieces*, 1958, n° 114.

152

Fragment d'un volet de triptyque : saint Jean-Baptiste

Constantinople, fin du x^e^-début du xi^e^ siècle
Ivoire
H. : 16,3 cm ; l. : 3,8 ; ép. : 0,6

INSCRIPTION
Au revers de chaque côté de la croix : I[ησοῦ]C X[ριστό]C NIKA (« Jésus-Christ sois vainqueur »).

PROVENANCE
Entré au musée à une date indéterminée, sans doute au milieu du XIX^e^ siècle
Lons-le-Saunier, musée des Beaux-Arts, C. 13.

L'ivoire a été entièrement découpé le long des contours du personnage, sauf à la partie inférieure où subsiste un fragment de la bordure primitive. Quelques autres ivoires byzantins ont subi un semblable traitement. C'est le cas, par exemple, d'une Vierge à Hambourg, d'une autre au Metropolitan Museum de New York ou d'une *Deesis* à Washington (Peirce et Tyler, 1941-II, fig. 5, 4 et 1).

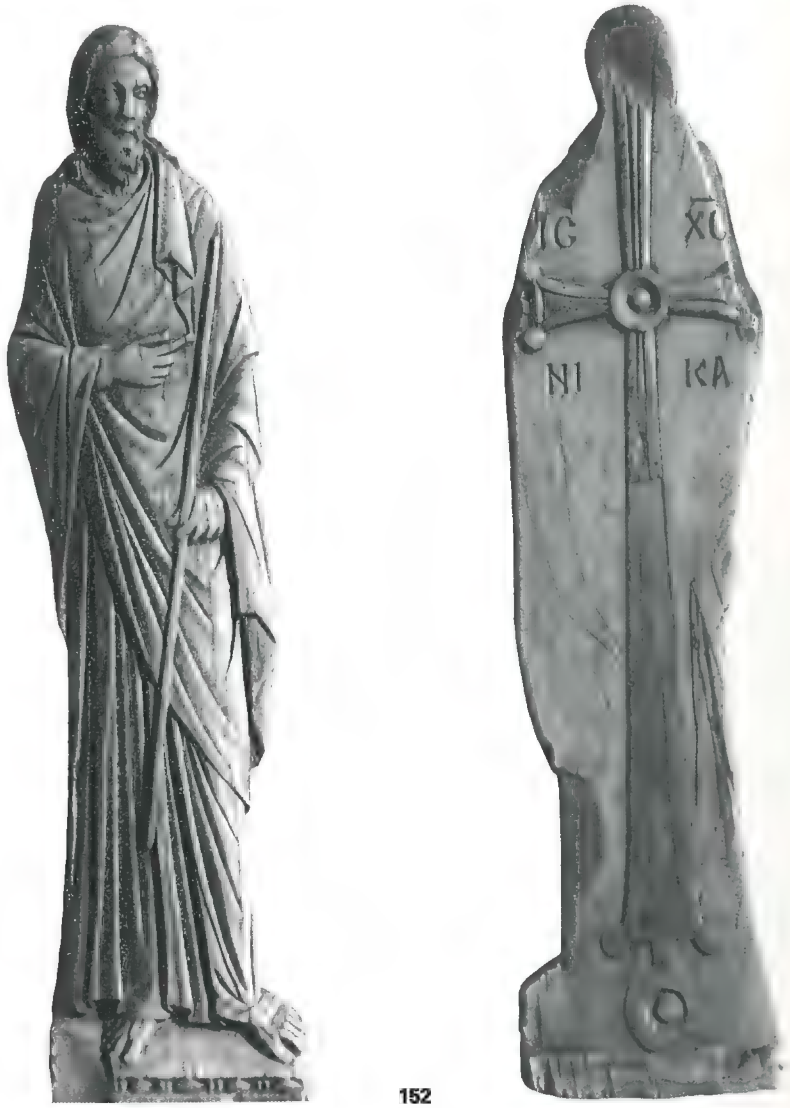
La figure virile, debout, les pieds chaussés de sandales, vêtue d'un ample manteau, tient une longue hampe verticale dans la main gauche que devait prolonger une croix ; le bras droit est ramené devant, l'index pointé. Il ne subsiste aucune trace de nimbe. Il s'agit très probablement d'une représentation de saint Jean-Baptiste et non du Christ, comme le proposait P. Brune : l'attitude, le geste de sa main droite correspondent en effet exactement à ceux d'un saint Jean-Baptiste de Liverpool (fig. 1 ; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 52) ; ce dernier, lui aussi découpé, est fixé sur une plaque de fond moderne et tient de la main gauche un *rotulus,* mais il subsiste encore une portion de la hampe primitive de la croix qu'il tenait de la main gauche. Le vêtement du saint Jean de Lons-le-Saunier ne comporte pas, cependant, les franges traditionnelles de l'iconographie du Baptiste, mais cette absence s'observe sur d'autres ivoires (cf. n° 149).

Le revers est occupé par une grande croix potencée qui devait comporter quatre disques à chacune de ses extrémités ; ses dimensions permettent de restituer une plaque relativement étroite, probablement un volet de triptyque (cf. n° 151).

Le style classique des drapés sobres et savants, le modelé délicat du visage paraissent inscrire l'ivoire à l'intérieur du « groupe Romanos ». Mais le rapport des proportions entre la tête et le corps est différent de celui des plus beaux ivoires du groupe (n^os^ 148-150), de même que les yeux, qui ne sont pas percés d'un trou de trépan, la tête, plus menue, et surtout les drapés, à l'aspect plus dessinés, contribuent à l'élongation du canon et rapprochent l'ivoire de Lons-le-Saunier de ceux de Liverpool et de Washington déjà cités. Ce caractère qui n'apparaît guère, dans la peinture, avant le début du XI^e^ siècle, pourrait constituer l'indice d'une date légèrement décalée à l'intérieur du groupe. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BRUNE, 1908, p. 143-144, pl. XIII.

Fig. 1
Saint Jean-Baptiste ;
Liverpool, Public Museums



152

151

151

Volet gauche d'un triptyque : saint Théodore

Constantinople, 2e moitié du xe siècle
Ivoire d'éléphant
H. max. : 16,8 cm ; l. max. : 6,4
Petits accidents dans la bordure ; au revers, manque sur le bandeau ornemental en bas, à gauche, et deux cercles sombres (restes de polychromie) ; trous pour les tenons fixant les volets en haut et en bas, à droite, dans l'épaisseur de la plaque. Au-dessus du saint, « 13 » inscrit à l'encre.

INSCRIPTION
En lettres gravées : O A[γιος] ΘЄΟΔѠΡΟC (« saint Théodore »).

PROVENANCE
Autrefois au Puy-en-Velay ; anc. coll. Stein ; acq. en 1894
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 3620.

Une bordure haute et lisse, soulignée d'un trait gravé, entoure le volet dont la partie supérieure est arrondie : la partie centrale du triptyque auquel appartenait ce volet était donc cintrée à la partie supérieure. Saint Théodore est représenté debout, de face mais la tête tournée vers la droite. Sa main tendue désigne la partie centrale aujourd'hui perdue. Théodore, bien que saint militaire, porte ici un costume civil, composé d'une large robe bordée d'un galon perlé, recouverte d'un manteau agrafé sur l'épaule droite et enrichi sur la poitrine d'un ornement rectangulaire (*tablion*). Le revers du volet est sculpté d'une rosace formée de cinq cercles enfermant une rosette crucifère, eux-mêmes contenus par un grand cercle ; de part et d'autre de cette rosace, deux cercles peints sont encore visibles. Un tore sculpté de feuillages imbriqués (du même type que celui du « triptyque Harbaville », no 150) assurait la fermeture des volets.

La noble gravité de ce personnage, ses proportions élancées et même les traits de son visage sont caractéristiques du « groupe Romanos ». Le type de saint Théodore est celui des saints du « triptyque Harbaville », par exemple du saint Clément ou du saint Arethas. Mais le travail, ici plus appuyé et plus graphique, sensible dans le durcissement des traits du visage et le traitement presque métallique des drapés, et le relief plus plat indiquent un léger décalage par rapport au triptyque et sans doute une date plus avancée. L'aspect des drapés, le relief très faible permettent de rapprocher le volet du Louvre de la plaque du Saint Michel de Berlin, dont le revers est sculpté d'une rosace analogue (cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934, no 57).

Selon K. Weitzmann (1972), le volet du Louvre, qui représenterait saint Théodore le Stratélate plutôt que saint Théodore Thiron, aurait appartenu au triptyque dont la partie centrale était formée par la *Deesis* du musée de Dumbarton Oaks, à Washington ; sur le volet de droite était probablement représenté un saint Georges. Bien que le saint Théodore du Louvre ait, en effet, appartenu à un triptyque de ce type, il n'est pas certain que ce soit à la *Deesis* de Washington précisément qu'il ait été associé : cette dernière provient, certes, d'une collection française, mais le fait que les trois figures qui le composent aient été découpées ne permet pas de connaître les dimensions exactes de cette plaque centrale. Surtout, le travail des figures de la *Deesis* paraît moins précis mais aussi un peu moins dur que celui du Saint Théodore, tandis que leurs silhouettes semblent nettement plus allongées. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1895 ; *id.*, 1896, no 13 ; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, no 74 ; WEITZMANN, 1972, no 26, p. 64-65.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, no 92 ; *Masterpieces*, 1958, no 114.

152

Fragment d'un volet de triptyque : saint Jean-Baptiste

Constantinople, fin du xe-début du xie siècle
Ivoire
H. : 16,3 cm ; l. : 3,8 ; ép. : 0,6

INSCRIPTION
Au revers de chaque côté de la croix : I[ησοῦ]C X[ριστό]C NIKA (« Jésus-Christ sois vainqueur »).

PROVENANCE
Entré au musée à une date indéterminée, sans doute au milieu du xixe siècle
Lons-le-Saunier, musée des Beaux-Arts, C. 13.

L'ivoire a été entièrement découpé le long des contours du personnage, sauf à la partie inférieure où subsiste un fragment de la bordure primitive. Quelques autres ivoires byzantins ont subi un semblable traitement. C'est le cas, par exemple, d'une Vierge à Hambourg, d'une autre au Metropolitan Museum de New York ou d'une *Deesis* à Washington (Peirce et Tyler, 1941-II, fig. 5, 4 et 1).

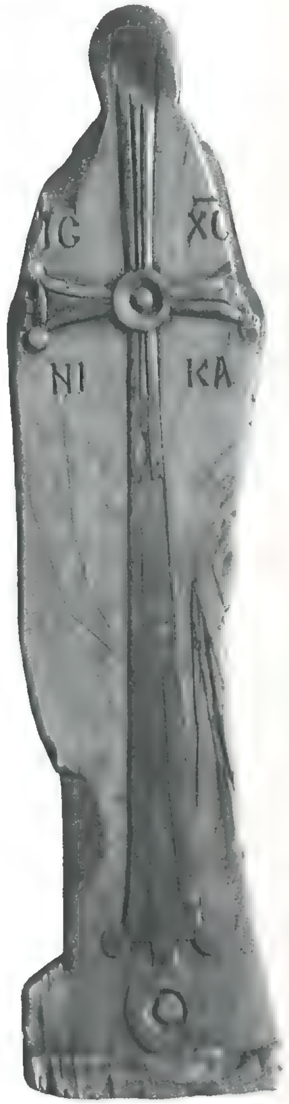
La figure virile, debout, les pieds chaussés de sandales, vêtue d'un ample manteau, tient une longue hampe verticale dans la main gauche que devait prolonger une croix ; le bras droit est ramené devant, l'index pointé. Il ne subsiste aucune trace de nimbe. Il s'agit très probablement d'une représentation de saint Jean-Baptiste et non du Christ, comme le proposait P. Brune : l'attitude, le geste de sa main droite correspondent en effet exactement à ceux d'un saint Jean-Baptiste de Liverpool (fig. 1 ; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, no 52) ; ce dernier, lui aussi découpé, est fixé sur une plaque de fond moderne et tient de la main gauche un *rotulus*, mais il subsiste encore une portion de la hampe primitive de la croix qu'il tenait de la main gauche. Le vêtement du saint Jean de Lons-le-Saunier ne comporte pas, cependant, les franges traditionnelles de l'iconographie du Baptiste, mais cette absence s'observe sur d'autres ivoires (cf. no 149).

Le revers est occupé par une grande croix potencée qui devait comporter quatre disques à chacune de ses extrémités ; ses dimensions permettent de restituer une plaque relativement étroite, probablement un volet de triptyque (cf. no 151).

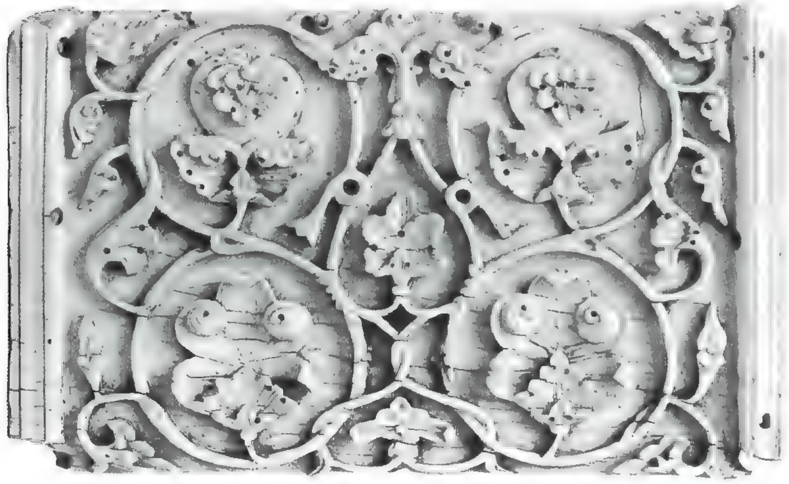
Le style classique des drapés sobres et savants, le modelé délicat du visage paraissent inscrire l'ivoire à l'intérieur du « groupe Romanos ». Mais le rapport des proportions entre la tête et le corps est différent de celui des plus beaux ivoires du groupe (nos 148-150), de même que les yeux, qui ne sont pas percés d'un trou de trépan, la tête, plus menue, et surtout les drapés, à l'aspect plus dessinés, contribuent à l'élongation du canon et rapprochent l'ivoire de Lons-le-Saunier de ceux de Liverpool et de Washington déjà cités. Ce caractère qui n'apparaît guère, dans la peinture, avant le début du xie siècle, pourrait constituer l'indice d'une date légèrement décalée à l'intérieur du groupe. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BRUNE, 1908, p. 143-144, pl. XIII.

Fig. 1
Saint Jean-Baptiste ;
Liverpool, Public Museums



152



153

153

Deux panneaux de coffret à décor floral

Constantinople, 2[e] moitié du X[e] siècle
a) Ivoire d'éléphant autrefois incrusté ; métal (ferrures)
H. : 8,1 cm ; L. : 10
Nombreux trous ; quelques accidents et manque dans la bordure ; les ferrures ne sont probablement pas d'origine. Au revers, les bords sont taillés en biseau pour permettre le montage avec les autres panneaux, également taillés en biseau, qui étaient donc rapprochés et chevillés sans qu'une âme de bois soit nécessaire.

PROVENANCE
Don L. André, 1929
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 7380.

b) Ivoire d'éléphant autrefois incrusté
H. : 6,6 cm ; L. : 10,8
Les parties supérieure et inférieure du panneau ont été retaillées. Au revers, sous les moulures, les bords sont taillés en biseau (cf. a).

PROVENANCE
Don E. et A. Trimolet, 1878
Dijon, musée des Beaux-Arts, CA. T. 330.

Les deux panneaux proviennent d'un même coffret : celui du Louvre constituait l'un des petits côtés, celui de Dijon, retaillé en haut et en bas, formait l'un des longs côtés. Tous deux sont bordés d'une bande moulurée et sont sculptés de rinceaux feuillus, formant des médaillons noués entre eux, au centre desquels s'épanouissent de grands fleurons au dessin complexe ; la composition est centrée sur un élément en forme de cœur, renfermant une palmette à cinq lobes. Le travail est en haut relief, accentué par une reprise en dessous, sous les fleurons. Les nombreux petits trous qui ponctuent la surface renfermaient autrefois des incrustations.

La beauté et la densité de ce décor floral permettent de le mettre en relation avec le revers d'un ivoire du « groupe Romanos », le triptyque du Vatican, où des rinceaux habités d'animaux entourent la croix gemmée (fig. 1 ; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 32). Bien que les palmettes et les fleurons soient plus épineux sur le triptyque romain, celui-ci présente bien le même système de rinceaux noués et une composition similaire. Un certain nombre d'objets précieux de la seconde moitié du X[e] et du début du XI[e] siècle ont reçu un décor floral analogue : on peut citer, par comparaison, les rinceaux en orfèvrerie repoussée du reliquaire de Félix, à Aix-la-Chapelle (Wentzel, 1971, fig. 20) et, dans les manuscrits, quelques exemples de fleurons où l'on note, comme sur les deux panneaux d'ivoire, des volutes enroulées sur elles-mêmes (cf. Spatharakis, 1981, fig. 46, 52, 59).

Le décor purement ornemental est rare sur les coffrets d'ivoire byzantins. Un coffret complet, au Victoria and Albert Museum, est également entièrement orné de palmettes, mais son style indique une date nettement plus tardive (Longhurst, I, 1927, p. 47).

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Gleizes, 1883, n° 330 ; Migeon, 1922, n° 25, p. 12 ; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n[os] 191-192 ; Maurice, 1983, I, p. 21.

EXPOSITION
Arts musulmans, 1903, n° 1.

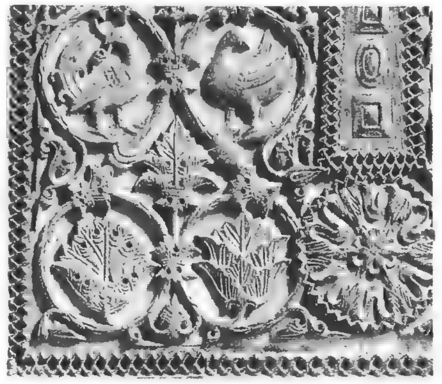


Fig. 1
Tryptique ; Rome, musée du Vatican. Détail

154

Triptyque de la Nativité

Constantinople, 2[e] moitié ou fin du X[e] siècle
Ivoire pourpré
H. : 12,1 cm ; l. ouvert : 20
Ivoire fendillé ; quelques manques, notamment dans le dais cassé et recollé ; attaches des volets modernes (à l'origine sur pivots fixés aux extrémités des bandeaux rapportés grâce à trois chevilles régulièrement espacées sur les bordures supérieure et inférieure) ; les volets, rognés sur les côtés extérieurs étaient montés sur cadre de bois en 1893.

INSCRIPTION
Gravées ; au centre : Η ΓЄΝΙCΙC (« la Naissance ») ; sur le volet de gauche en haut : Η ΒΑΗΟΦΟΠΟC (« l'Entrée [à Jérusalem] ») ; en bas : Η ΑΝΑCΤΑCΙC (« la Descente [aux limbes] ») ; volet de droite : Η ΑΝΑΛΗΨΙC (« l'Ascension »).

PROVENANCE
Anc. coll. Soltykoff (vente, Paris, 1861, n° 252) ; Spitzer (vente, Paris, 1893, n° 52) ; Foulc ; Duseigneur ; acq. en 1900
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 5004.

Fig. 1
Ménologe de Basile II, Nativité de la Vierge ; Rome, Bibl. Vat., Gr. 1613, f. 22

La partie centrale du petit triptyque juxtapose, sous un dais entièrement ajouré, plusieurs scènes de la Nativité : la Vierge, au centre, étendue sur sa couche, l'Enfant reposant dans la mangeoire, veillé par l'âne et le bœuf ; au-dessus, un groupe d'anges, dont l'un se tourne vers deux bergers pour leur annoncer la naissance du Sauveur ; en dessous, Joseph, assis, méditant, le menton appuyé sur la main, et le Bain de l'Enfant par une sage-femme. Sur les volets, à gauche, sont superposées deux scènes de la Passion, l'Entrée à Jérusalem et la Descente aux limbes, tandis que, à droite, l'Ascension se répartit sur deux registres.

Le style vif et narratif, les personnages aux attitudes dansantes, presque agitées, les drapés qui soulignent la morphologie des corps et leurs mouvements, les têtes rondes aux chevelures bouclées, sont caractéristiques du groupe « pictural ». Comme sur d'autres ivoires de ce groupe, de nombreuses réminiscences de l'art antique s'observent : l'attitude de Joseph et le geste de l'un des apôtres de l'Ascension démarquent ceux d'un philosophe ou d'un orateur antique. Les fins drapés, les visages pleins, le canon trapu rappellent aussi certains traits des ivoires du V[e] siècle. L'ivoire, d'une grande qualité en dépit de quelques mutilations et de sa petite taille, a récemment été attribué à l'auteur des plaques du célèbre coffret provenant de Veroli, à Londres, au décor mythologique et profane (Cutler, 1988). La technique du sculpteur semble en effet identique dans les deux cas : très forts reliefs, parfois détachés du fond, superposition des personnages en hauteur pour esquisser une notion de profondeur, éléments détachés du fond mais mordant sur le cadre pour éviter les cassures, lignes ondées pour suggérer un sol. Le style des reliefs confirme cette attribution : la densité de la composition, le dynamisme des attitudes, les musculatures saillantes de l'Enfant nu ou des corps sous les étoffes, les chairs potelées, le traitement des chevelures et des yeux sont les mêmes. Ces traits appartiennent aussi aux deux plaques de coffret du Louvre (n° 155). En dépit d'une datation au XI[e] siècle parfois proposée pour le coffret de Veroli (Beckwith, 1962), les affinités stylistiques de la Nativité du Louvre avec la Naissance de la Vierge du Ménologe de Basile II, exécuté entre 976 et 1025 (fig. 1 ; cf. Spatharakis, 1981, fig. 66), confirment l'attribution de la Nativité du Louvre et des œuvres majeures du « groupe pictural » à l'art constantinopolitain de la seconde moitié ou de la fin du X[e] siècle.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Molinier, 1890, n° 17, pl. VII ; Schlumberger, 1890, p. 233 ; Molinier, 1896-II, p. 104, 110 ; Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 4 ; Cutler, 1988, p. 21-28.

154

155 A

155 B

155

Deux plaques de coffret à décor mythologique

Constantinople, 2ᵉ moitié ou fin du Xᵉ siècle
Ivoire d'éléphant
a) L. : 28,28 cm; H. max. : 4,8; ép. max. : 0,7
b) L. : 9 cm; H. max. : 4,3; ép. max. : 0,6
a) Plaque formée de deux éléments longitudinaux et deux horizontaux, sculptée après assemblage; quelques manques dans les reliefs; quatorze trous dont trois contiennent encore une petite cheville d'ivoire.
b) Accident en haut à g.; restauration de la bordure inférieure à dr.; la bordure supérieure a disparu; arasement d'un fragment de bordure (angle supérieur droit); une cavité verticale à la place de la jambe dr. du personnage central correspond à un projet de restauration.

PROVENANCE
Anc. coll. Meyrick en 1872; Martin le Roy avant 1906; acq. en 1991
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11329 (A) et 11330 (B).

La plus grande des deux plaques est occupée par des jeux de *putti* sur un sol à peine suggéré. A gauche, un *putto* fait boire un lion sous le regard d'un lévrier; un second, assis sur un autel à l'antique, battant des cymbales, se retourne vivement pour observer la scène. Au milieu, un *putto* tenant une rame enrubannée chevauche un monstre marin. A droite, un *putto* essaie de faire avancer un cheval, rétif, en le tirant par la bride (cassée), un autre frappe la croupe du cheval avec un bâton; un troisième s'amuse avec le sexe du cheval, tandis qu'un quatrième, assis à l'arrière-plan, joue de la flûte; enfin, un autel carré, d'où jaillit une flamme, occupe l'angle inférieur droit.

La seconde plaque constituait à l'origine la partie droite d'un panneau de même forme et de même hauteur que le précédent : un moulage ancien, mentionné par Koechlin, comportait en effet un angle aigu en bas à droite occupé par un *putto*, et un fragment de la bordure oblique subsiste encore, arasé, dans l'angle supérieur droit. A gauche, ne demeurent plus que la lyre et le manteau, jeté à terre, d'un personnage disparu; un centaure joue de la syrinx sous le regard d'un *putto* juché sur un autel, frappant des cymbales; au centre, un héros antique (Méléagre ?), nu, un court manteau sur les épaules, s'appuyant sur un long bâton; à droite, un centaure s'empare d'un *putto*, tandis que, au-dessus, un autre se précipite la tête la première dans un panier.

Les deux plaques proviennent sans doute du couvercle en pyramide tronquée d'un coffret à décor profane (cf. nº 156). Deux autres plaques, l'une avec un enlèvement d'Europe, à Londres, l'autre avec un triomphe de Bacchus, à Venise, pourraient constituer des vestiges du même objet (Goldschmidt-Weitzmann, 1930, nºˢ 23 et 22).

L'iconographie de ce type de coffrets, pour la plupart soulignés de bandes de « rosettes » (cf. nº 156), combine avec une élégante désinvolture, et peut-être une certaine dérision, des éléments extraits du répertoire mythologique antique avec les jeux de *putti* si chers à l'art hellénistique alexandrin ou pompéien. Elle révèle aussi la familiarité de Byzance avec la culture antique, particulièrement ravivée au Xᵉ siècle par les artistes de la Renaissance macédonienne qui travaillèrent pour la cour impériale.

C'est à l'un d'eux qu'a été attribué le plus somptueux des coffrets d'ivoire à rosettes byzantins subsistants, celui provenant de la cathédrale de Veroli et conservé à Londres (Beckwith, 1962); les deux plaques du Louvre peuvent également lui être attribuées. On retrouve, en effet, sur le coffret de Veroli (cf. fig. 2 p. 221), presque identiques, avec les mêmes attitudes et la même perfection des formes, le centaure à la syrinx, les *putti* jouant avec un cheval, celui qui tente de se cacher dans un panier et celui qui chevauche un monstre marin; ces thèmes ont été utilisés aussi sur d'autres coffrets, mais jamais semble-t-il avec autant d'élégance et de finesse que sur celui de Veroli et sur les plaques du Louvre. Le très haut relief, parfois complètement détaché du fond, le sol à peine esquissé, sont les mêmes, comme la mise en page aisée où les plans se superposent et se recouvrent partiellement pour donner une illusion de profondeur. Les attitudes dynamiques, le canon trapu des personnages aux muscles saillants, les têtes joufflues, aux petites boucles serrées, trahissent l'œuvre du même atelier et vraisemblablement d'un même sculpteur dans la seconde moitié ou à la fin du Xᵉ siècle. J. D.

Nº 156 A, détail

BIBLIOGRAPHIE
MASKELL, 1872, p. 176, nº 5; KOECHLIN, 1906, pl. 2, nºˢ 2 et 3; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1930, nºˢ 24 et 25; ALCOUFFE et GABORIT-CHOPIN, 1991, 4, p. 7.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 68.

156

Coffret

Constantinople, 2ᵉ moitié ou fin du Xᵉ siècle
Os sur âme de bois, cuivre doré, feuilles de parchemin, traces de dorure
H. : 16; L. : 27; l. : 17,3
Manque la (ou les) plaque(s) centrale(s) du couvercle; petits manques dans les bandes à rosettes et dans les baguettes autour des panneaux (face, revers et côté gauche); soulèvements et craquelures, attaches de serrure refaites.

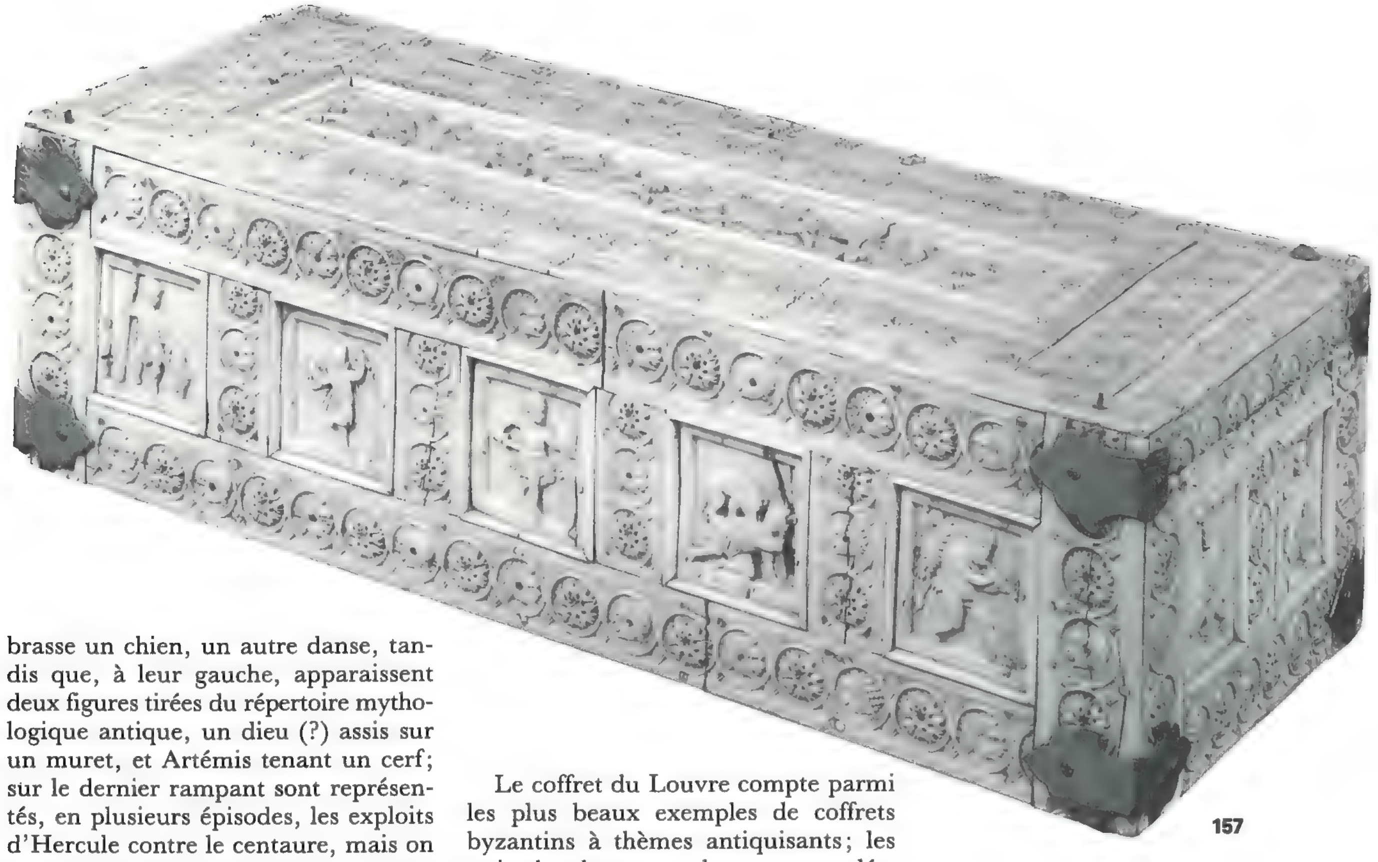
INSCRIPTION
Un K inscrit à l'encre noire (moderne ?) sur le fond de bois au-dessus du couvercle.

PROVENANCE
Anc. coll. du prince Pallavicini au palais Rospigliosi à Rome (avant 1898); acq. par la maison Hirsch et Hirsch Felder de Munich, exposé à Paris; mis sous séquestre par l'État français (27 septembre 1914); acq. du séquestre, par préemption, sur les arrérages du legs Poirson, en 1922
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 7503.

Le coffret appartient à la série, relativement abondante, dite à « décor de rosettes » dont plus d'une quarantaine à peu près complets se sont conservés. Ils doivent leur nom aux bandes sculptées de rosettes qui encadrent de petits bas-reliefs historiés qu'on retrouve identiques sur des reliefs de marbre des Xᵉ-XIIᵉ siècles (cf. Grabar, 1976, nº 75 a). Le présent coffret est entièrement fait de minces plaques d'os encore fixées sur leur âme de bois originale par de très nombreuses chevilles qui traversent de part en part les parois de la caisse; le couvercle est taillé dans une seule pièce de bois évidée. Ces procédés de fabrication semblables d'un exemplaire à l'autre, les bandes de rosettes préparées à l'avance et coupées à la demande, parfois au beau milieu d'un motif, prouvent qu'il s'agit d'une production en série (Cutler, 1984-1985, p. 34-37).

Sur le couvercle, deux des rampants sont occupés par des jeux de *putti* : à la face, l'un danse, un autre joue de la lyre, un troisième de la corne; quatre autres, assis sur des feuilles, tiennent une guirlande, des cymbales, une corbeille, une coupe, tandis qu'un dernier se précipite la tête la première dans un panier; sur le rampant de droite, un *putto* chevauche un monstre marin, un autre donne à boire à un lion sous le regard d'un centaure musicien et d'un autre *putto* perché dans un arbre. Sur le rampant de gauche, un *putto* em-

156



157

brasse un chien, un autre danse, tandis que, à leur gauche, apparaissent deux figures tirées du répertoire mythologique antique, un dieu (?) assis sur un muret, et Artémis tenant un cerf; sur le dernier rampant sont représentés, en plusieurs épisodes, les exploits d'Hercule contre le centaure, mais on retrouve, dans l'angle gauche, le *putto* qui renverse le contenu du panier dans lequel il se jette. Hercule semble encore représenté au centre de la face du coffret, jouant de la lyre, entre une divinité (?) assise et un guerrier; il apparaît également au revers, luttant avec le lion de Némée, entre un Bacchus (?) assis et un centaure à terre; sur les petits côtés à gauche, un *putto* joue des cymbales, et Apollon (?) de la lyre; à droite, Zeus (?), tenant la foudre, négligemment assis, et un jeune héros méditant, dans l'attitude de l'Alexandre de Lysippe.

La plupart de ces thèmes antiquisants se retrouvent sur d'autres coffrets, comme le *putto* qui chevauche un monstre marin (cf. nº 155) ou Hercule et le lion (cf. nº 157) et soulignent la familiarité des artistes byzantins et des destinataires de leurs œuvres avec la culture antique (cf. Weitzmann, 1951). On a plus rarement relevé, l'aspect ironique de cette juxtaposition un peu hétéroclite d'éléments arrachés à leur contexte, de ces divinités et héros que parodient des *putti*, où l'intention comique paraît évidente et s'adresse à une élite urbaine cultivée (Hunger, 1965, p. 207-208).

Le coffret du Louvre compte parmi les plus beaux exemples de coffrets byzantins à thèmes antiquisants; les attitudes dansantes, les corps potelés, les drapés soulevés par le vent, les muscles saillants, fortement dessinés, les têtes joufflues, les chevelures en vaguelettes ou en gros grains ronds, sont ceux des ivoires religieux du « groupe pictural » et s'apparentent étroitement aussi aux reliefs d'ivoire du coffret de Veroli, attribuable à la seconde moitié ou à la fin du Xᵉ siècle (cf. nºˢ 154-155). Certains détails, comme le travail des yeux, les nez busqués, les fronts plissés, le sol suggéré par une ondulation, les membres et accessoires empiétant sur les bordures des plaques, sont également semblables à ceux du coffret de Veroli; mais le relief est ici plus plat, sans aucune partie détachée du fond, caractère qui relève peut-être davantage d'une différence de clientèle éventuelle, liée à la matière, que d'une technique moins achevée.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE

Venturi, 1898, p. 212, fig. p. 213; Venturi, 1901, p. 520, fig. 372-380; Marquet de Vasselot, 1922-II; Goldschmidt-Weitzmann, 1930, nº 26; Bréhier, 1931, p. 270, 275; Braun, 1940, p. 118, 186, fig. 20.

EXPOSITION

Art byzantin, 1931, nº 109.

157

Coffret

Constantinople, fin Xᵉ-XIᵉ siècle
Os, ivoire d'éléphant, traces de dorure; cuivre doré, bois
L. : 41,5 cm; l. : 17,5; H. : 11,5
Quelques-unes des baguettes entre les plaques sculptées et les bandes de rosettes refaites en ivoire d'éléphant; cornières de cuivre doré modernes; la serrure et l'attache du couvercle ont disparu; âme de bois originale.

PROVENANCE
Volterra (Toscane; vente, 1880 : cf. Sambon, 1880, nº 1); anc. coll. Fr. Spitzer (vente, 1893, nº 39); acq. en 1893
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de l'Hôtel de Cluny, Cl. 13075.

Le coffret appartient, comme celui du Louvre (nº 156), à la série « à décor de rosettes », mais, à la différence de ceux-ci, il est constitué d'une caisse rectangulaire munie d'un couvercle plat coulissant, type par ailleurs courant (cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1930, nºˢ10, 12, 21, 27, 28, 31...). Les rosettes, d'un dessin plus complexe que sur l'exemplaire du Louvre, alternent ici régulièrement avec des têtes de profil enfermées dans des médaillons. Ces petites têtes, qu'on retrouve sur d'autres coffrets et notamment sur le couvercle de celui de Veroli, à Londres (Beckwith, 1962), s'inspirent probablement d'effigies monétaires ou de camées antiques et peuvent être rapprochées de celles du célèbre vase de verre pourpre à décor mythologique du trésor de Saint-Marc de Venise, œuvre sans doute constantinopolitaine, caractéristique de la Renaissance macédonienne (cf. exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nº 20).

Comme sur beaucoup de ces coffrets, l'iconographie des petites plaques historiées, qui sont toutes en os, juxtapose sans guère de cohérence divers éléments du répertoire antique adaptés parfois avec une grande liberté. Sur le couvercle, les deux biges, les cavaliers et les fantassins, évoquent à la fois les scènes de combats de l'*Iliade*, les courses de l'Hippodrome ou les frises sculptées des sarcophages où Grecs et Galates s'affrontent. Sur les longs côtés sont également représentés des guerriers qu'on a rapprochés de quelques-unes des peintures du célèbre *Rouleau de Josué* de la Bibliothèque vaticane, œuvre du Xᵉ siècle, longtemps regardée cependant comme antique; mais on trouve aussi un belluaire aux prises avec un ours qui rappelle les jeux de l'amphithéâtre sur certains diptyques consulaires (cf. nº 12), Hercule qui porte, attaché à sa masse, la peau du lion de Némée, le rapt de Déjanire par le centaure Nessus, Ganymède ravi au ciel par Jupiter métamorphosé en aigle, un *putto* chevauchant un hippocampe (cf. nº 155), le rapt d'une ménade. Sur le petit côté de la serrure, deux guerriers apparaissent de nouveau, dont l'un est torse nu, tandis que sur le second petit côté figure Hercule nu, étouffant le lion de Némée (cf. nº 57), et un personnage casqué, assis dans une attitude antiquisante.

En dépit d'une fabrication en série (Cf. nº 156), il s'agit cependant ici d'un bel exemplaire. Le traitement nerveux des personnages trapus aux attitudes dansantes, les corps potelés, les drapés agités, les têtes joufflues sont encore proches des ivoires du « groupe pictural », malgré un traitement d'ensemble plus schématique, et peuvent être attribués à l'art constantinopolitain de la fin du Xᵉ ou du XIᵉ siècle.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE

Sambon, 1880, nº 1; Molinier, 1896, p. 88, pl. VII; Goldschmidt-Weitzmann, 1930, nº 41; Bréhier, 1931, fig. 4; Bréhier, 1936, p. 76, pl. XXXV; Coche de La Ferté, 1958, nº 25; Caillet, 1985, nº 67.

EXPOSITIONS

Art byzantin, 1931, nº 85; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 161.

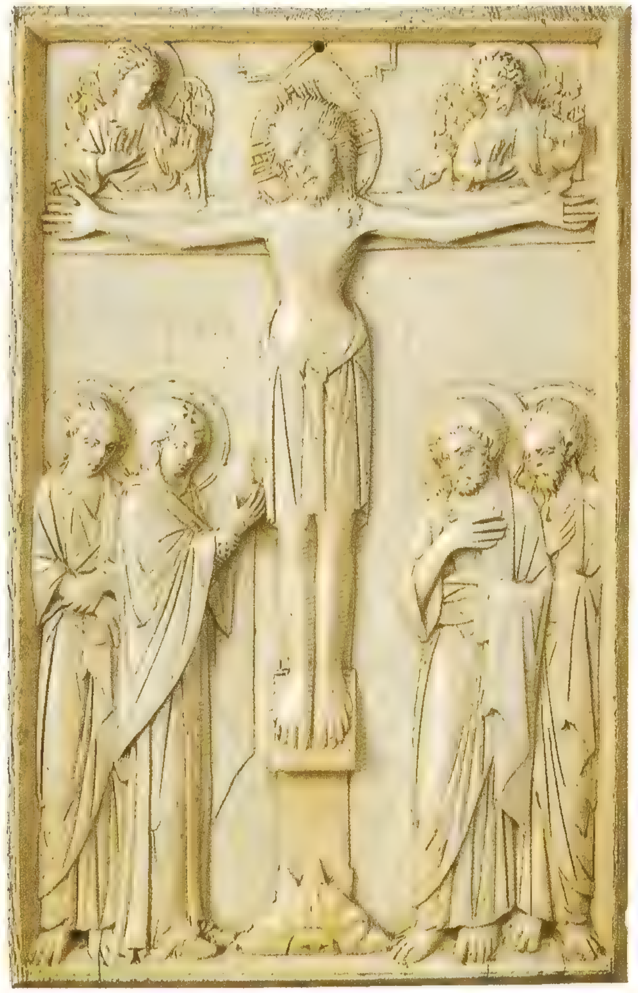
158

Deux plaques : Crucifixion et Mission des apôtres

Constantinople, 2ᵉ moitié du Xᵉ siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 21 cm; l. : 13,8
Griffures au revers pour encollage; 1 trou de fixation en haut et au centre de ch. plaque; fentes; accident sur l'estrade de la Mission des Apôtres.

PROVENANCE
Anc. coll. Revoil; acq. en 1828
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MRR 354.

Les deux plaques sont cernées d'une bordure lisse mais leurs tranches sont taillées en double biseau déterminant une sorte d'arête. La plaque de la Crucifixion montre un Christ aux yeux clos, fixé sur une croix surgissant d'un tertre abritant le crâne d'Adam, très sommairement indiqué; deux bustes d'anges apparaissent au-dessus des traverses horizontales. Selon une iconographie inhabituelle, la Vierge et saint Jean se tiennent à gauche de la croix, saint Jean se tordant les mains dans un geste plus fréquent en Occident que dans l'art byzantin; de l'autre côté de la croix se tiennent deux apôtres, dont saint Pierre. Sur la seconde plaque, la Mission des apôtres suit, dans ses grandes lignes, la représentation de cette même scène dans un manuscrit grec de Saint-Pétersbourg (cod. 21. Cf. Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, fig. 27, p. 55) : le Christ, debout sur une estrade, tenant un *rotulus*, bénit de la main droite; il se tient entre deux



158

158

groupes de six apôtres inclinés vers lui et dont les têtes se superposent dans une fausse perspective. A l'exception de Pierre et de Paul placés au premier rang, tous les apôtres ont les mains voilées, en signe de respect. Deux bustes d'anges dominent la scène.

Les deux plaques constituent l'un des meilleurs exemples connus du style du « groupe Nicéphore ». La simplification sans sécheresse des drapés, suggérés par quelques traits incisés, renforce l'effet de monumentalité des figures. Les visages pleins, aux yeux enfoncés à demi fermés par de lourdes paupières rondes, aux bouches épaisses, n'ont plus rien de la noblesse presque immatérielle des créations du « groupe Romanos », mais sont ici tempérés par une certaine douceur. Les deux plaques du Louvre peuvent être rapprochées de la Vierge trônante de l'ancienne collection Duthuit (nº 159) et surtout de celle de Cleveland, où l'on note des bustes d'anges semblables. En revanche, leurs liens avec la plaque d'Otton et Théophano (nº 160), mentionnés par Goldschmidt et Weitzmann, sont beaucoup moins étroits.

Fig. 1
Le Christ enseignant;
Cleveland, Museum of Art

Il convient, par ailleurs, de souligner les tentatives de renouvellement dans l'iconographie ou dans la composition de ces ivoires : il est possible que la plaque du Christ enseignant du musée de Cleveland, sculptée dans l'entourage d'Otton Ier vers 970, s'inspire de celle de la Mission des apôtres ou d'un ivoire du même type (fig. 1. Goldschmidt, II, 1918, nº 18).

Les deux plaques du Louvre sont issues du même atelier : taillées dans le même bloc d'ivoire (Poplin, 1976), elles forment un ensemble. Il est possible, mais non certain, qu'elles aient été montées dès l'origine sur une reliure.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Molinier, 1896, nos 33-34; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, nos 99-100; Poplin, 1976, p. 84-87.

EXPOSITIONS
Masterpieces, 1958, nº 104 (Crucifixion); *Art byzantin*, 1964, nº 87; *Kunst der Ostkirche*, 1977, nº 23; *Splendeur de Byzance*, 1982, iv. 15; *Icônes et merveilles*, 1988, nº 1.

159

Plaque : Vierge à l'Enfant trônante

Constantinople, 2e moitié du xe siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 22,5 cm; l. : 14,2
Ivoire fendillé; 1 palmette cassée; trou de fixation en haut, au centre.

PROVENANCE
Abbaye Saint-Arnould de Metz (?)
Coll. Paguet à Metz, Oppenheim, Duthuit; legs Duthuit, 1898
Paris, musée du Petit Palais, O. Dut. 1272.

La plaque, ornée d'une bordure lisse, est entièrement occupée par une grande figure de Vierge trônant. La Vierge, de face, tient sur ses genoux l'Enfant, nimbé, qui esquisse un geste de bénédiction. Les pieds du trône sont richement sculptés, de même que les rebords de la double estrade; le dossier du trône a la forme d'un arc polylobé, constellé d'étoiles gravées. Deux médaillons contenant des bustes d'apôtres (Jean et Paul ?) sont placés de part et d'autre de la Vierge. La scène est abritée par un baldaquin ajouré en forte saillie, retombant sur des colonnettes torsadées dont les chapiteaux ont l'aspect de têtes humaines. Deux bouquets de feuillages jaillissent au-dessus des sommiers de l'arc.

Cet ivoire appartient indiscutablement au « groupe Nicéphore ». Il est très proche des deux plaques du Louvre (nº 158) et surtout de la Vierge trônante du musée de Cleveland, où l'on retrouve une composition semblable, à l'exception des architectures et des deux médaillons remplacés sur cette plaque par deux bustes d'anges (fig. 1; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, nº 79). Une plaque du Kestner-Museum de Hanovre (fig. 2; *ibid.*, nº 83) représente la Crucifixion sous un baldaquin ajouré retombant de même sur des chapiteaux à têtes d'hommes et des colonnes torsadées : il s'agit sans doute du pendant de la Vierge de Paris, et les deux plaques ont pu orner la reliure du même manuscrit.

D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Abel, 1868, p. 247; Lapauze, 1907, nº 1272; *id.*, 1925, nº 1329; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, nº 82.

EXPOSITIONS
Hommage aux grands donateurs, 1958, pl. 15; *Splendeur de Byzance*, 1982, iv.16.

Fig. 1
Vierge Trônante;
Cleveland, Museum of Art

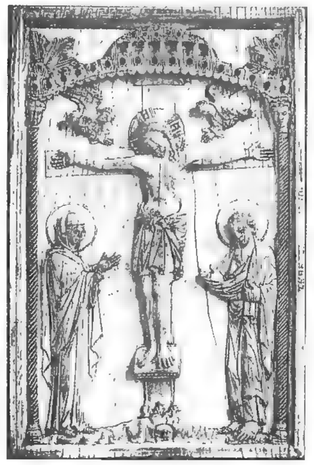


Fig. 2
Crucifixion;
Hanovre, Kestner-Museum

159

160

Plaque de reliure (?) : le Christ bénissant Otton II et Théophano

Constantinople ou cour d'Otton II, vers 982-983
Ivoire d'éléphant, traces de polychromie
H. : 18,6 cm; l. : 10,8
Plaque légèrement convexe, ivoire très fendillé avec plusieurs fentes ouvertes; quatre trous de fixation aux angles dont trois sont cassés.

INSCRIPTION
Gravée en lettres capitales, grecques et latines mêlées : I[ησοῦ]C X[ριστό]C / OTTO IMP[*erator*] Pmαν (*Romanorum*) αC(*augustus*) / Θεο/φαNω IMP(*imperatrix*) αC(*augustus*) [sic] (« Jésus-Christ; Otton, empereur auguste des Romains; Théophano,

160

impératrice auguste des Romains »).
K[ύρι]Є / BO/HΘ[ε]I/ T[ῷ] C[ῷ]/
Δὄ/Λ[ῷ] Iω[άννῃ] X/ω[?] AMЄM
(« Seigneur, assiste ton serviteur Jean (?) Amen (?) »). La date « 937 » a été gravée, d'un trait un peu mou, à une date postérieure.

PROVENANCE
Anc. coll. A. du Sommerard; acq. par l'État, 1843
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de l'Hôtel de Cluny, Cl. 392.

L'ivoire est cerné d'une bordure fine. Au centre, debout sur un haut tabouret, se dresse le Christ, revêtu d'une longue robe sur laquelle est drapé un ample manteau; il est coiffé d'un nimbe à croix perlée. Il pose les mains sur les couronnes d'un couple impérial, désigné par les inscriptions comme l'empereur du Saint-Empire, Otton II (973-983), et Théophano, la princesse byzantine qu'il avait épousée en 972. L'empereur est coiffé d'une couronne à pendants sous laquelle apparaissent ses cheveux; il est vêtu d'une robe ornée de rosettes sur laquelle est agrafée la chlamyde, décorée de losanges. L'impératrice porte aussi une couronne à pendants et est revêtue d'une riche tunique sur laquelle est passé le *loros*, orné d'un décor en carrés (*loros* du type à col rond, cf. Rudt de Collenberg, 1971). Sous l'estrade d'Otton II, un personnage barbu, vêtu d'un manteau orné d'étoiles gravées et bordé d'un perlé, est prosterné. La scène est placée sous un baldaquin ajouré, en arc surbaissé, aux extrémités duquel s'épanouissent deux palmettes; l'arc retombe sur deux colonnettes torsadées, dont les bases reposent curieusement sur les estrades du couple impérial; deux rideaux, assez maladroitement attachés aux colonnes, occupent le fond sur lequel sont gravées les inscriptions. Ces dernières semblent d'origine, à l'exception de la date « 937 », visiblement ajoutée dans un second temps, qui pourrait être une cacographie pour « 973 », date du début du règne d'Otton II.

« L'ivoire Romanos » (n° 148) est généralement considéré comme le modèle de cette plaque : la composition est en effet la même. Toutefois, un certain nombre de différences dans les costumes des empereurs, le type des estrades, et surtout la présence d'un environnement architectural avec des rideaux, indiquent soit une large part d'adaptation de ce modèle, soit plutôt des références à d'autres modèles du même type. Le titre d'*Imperator Romanorum augustus* qu'Otton prit seulement en 982 permet de dater l'ivoire entre cette date et celle de la mort de l'empereur, en 983.

L'ivoire a été attribué par Goldschmidt et Weitzmann (1934) au « groupe Nicéphore » et particulièrement rapproché des deux plaques du même groupe du Louvre (n° 158). En effet, le visage du Christ, ses cheveux gonflés, sa petite mèche sur le front, ses lèvres épaisses, le drapé relativement simple de son manteau, les yeux enfoncés de tous les personnages et leur aspect, un peu vulgaire si on les compare à d'autres ivoires byzantins du Xe siècle, correspondent bien aux caractéristiques de ce groupe. En revanche, les liens avec les deux plaques du Louvre ne sont pas si étroits : la comparaison entre les deux christs montre ici un travail beaucoup moins nuancé et des traits du visage d'où toute douceur a disparu; le corps est à peine modelé, le mouvement du genou étant traduit assez gauchement, tandis qu'Otton et Théophano ont un aspect tubulaire; enfin, le dessin des yeux est différent puisque l'on ne retrouve pas ici la lourde paupière supérieure arrondie, caractéristique des deux ivoires du Louvre, ce qui exclut l'identité de main : quel que soit son intérêt historique, la plaque d'Otton et Théophano ne compte pas parmi les chefs-d'œuvre du « groupe Nicéphore ». Elle paraît en fait beaucoup plus proche des pièces d'une qualité un peu secondaire comme la Dormition de Baltimore et les œuvres apparentées (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, nos 109, 105, 110...); elle doit aussi être mise en parallèle avec la Vierge à l'Enfant de Munich (*ibid.*, n° 86), sur laquelle le donateur est représenté de façon similaire.

La plaque d'Otton II et Théophano soulève néanmoins de nombreuses questions : les rideaux occupant le fond sont inhabituels dans les ivoires byzantins de cette période; la position des bases des colonnettes est surprenante. Les inscriptions mêlent des lettres grecques et latines; la titulature de Théophano (*imperatrix augustus*) comporte un masculin déconcertant mais que l'on peut rencontrer sur des monnaies byzantines (Goldschmidt-Weitzmann, 1934). Ces traits pourraient peut-être s'expliquer par le fait que l'inscription a été tracée par un grec, mais, dans ce cas, on s'attendrait à un texte plus conforme aux titulatures byzantines. De plus, l'inscription identifiant le donateur, qui n'a jamais été complètement déchiffrée, comporte à la fin un AMEN ou AMEM, qu'un grec aurait dû écrire AMHN (la dernière lettre, M au lieu du N attendu, a parfois été interprétée comme *Monachos*).

Le donateur, Jean, est généralement identifié avec Jean Philagathos, originaire de Calabre, familier de Théophano qui le nomma archevêque de Plaisance; Jean Philagathos s'éleva au rang d'antipape mais fut aveuglé et condamné par Otton III (Dölger, 1959; Althoff, 1991). Les personnalités de Théophano et de Jean Philagathos peuvent tout à fait expliquer l'iconographie de cet ivoire et son style : il est possible que le donateur l'ait commandé à Constantinople. On pourrait cependant s'étonner que le donateur, étant donné la qualité des destinataires, ne se soit pas procuré un ivoire de la plus belle qualité possible. Le fait, d'une part, que l'on puisse relever sur cet ivoire un certain nombre de détails curieux (signalés plus haut), l'existence, d'autre part, d'une bulle de plomb représentant de même le Christ bénissant Otton II et Théophano (Helsinki National Museum. Cf. Dölger, 1959; Diederich, 1991, p. 104-106) plaideraient bien plus en faveur d'une œuvre sculptée en Occident, dans l'entourage de Jean Philagathos, en Italie ou à la cour d'Otton II, soit par un artiste occidental ayant fidèlement imité des ivoires byzantins du « groupe Nicéphore », soit par un artiste grec travaillant pour les Ottoniens.

La plaque pourrait avoir orné la reliure d'un manuscrit. Les suggestions d'une provenance de Magdebourg ou d'Echternach (Abel, 1868) ne sont pas fondées.
D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
Abel, 1868, p. 255; Du Sommerard, 1883, n° 1035; Molinier, 1896-II, p. 144-145; Peirce et Tyler, 1927; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n° 85; Peirce et Tyler, 1941-I, p. 16; Dölger, 1959; Schramm et Mütherich, 1962, n° 73 (avec bibl.); Elbern, 1962, n° 297; Rudt de Collenberg, 1971; Lasko, 1972, p. 94, fig. 87; Kalavrezou-Maxeiner, 1977; Gaborit-Chopin, 1978, p. 82, n° 102; Taburet, 1981, p. 7; Caillet, 1985, n° 64 (avec bibl.); Althoff, 1991.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 80; *Wervendes Abendland*, 1956, n° 385; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 148; *Art byzantin*, 1964, n° 82; *Icônes et merveilles*, 1989, n° 9.

161
Évangiles de Poussay

A) Manuscrit
Reichenau, vers 990
Parchemin

B) Reliure :
Monture du plat supérieur et plat inférieur
Poussay, premières décennies du XIe siècle (plat supérieur et fermoirs) et Fulda (?), 2e quart du XIe siècle (plat inférieur)
Or, émaux cloisonnés, argent doré fondu (fermoirs); argent gravé (plat inférieur)
H. : 28,5 cm; l. : 21
Nombreux manques dans la bordure du plat supérieur; cabochons disparus; figures en repoussé en partie écrasées, surtout le saint Pierre. Restaurations modernes.

INSCRIPTION
Sur la bordure d'orfèvrerie du plat supérieur, en lettres capitales, repoussées, en haut :
A ω; à g. : S[*an*]C[*tu*]S ANDREAS;
à dr. : S[*an*]C[*tu*]S PETRUS; en bas : S[*an*]C[*t*]A MENNA (« Saint André, saint Pierre, sainte Menne »).

Ivoire : La Vierge *Hodegetria*
Constantinople, 2e moitié du Xe siècle
Ivoire d'éléphant, autrefois en partie doré
H. : 12,9 cm; l. : 10,3
Léger accident sur la bordure de la plaque; nombreuses traces de dorure.

PROVENANCE
Abbaye de Poussay (Vosges); acq. par la Bibliothèque nationale en 1844
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Manuscrits, lat. 10514.

Cet évangéliaire réalisé à Reichenau dans les dernières années du Xe siècle ne porte pas trace d'une adaptation à l'usage de Poussay. Il contient en effet uniquement les lectures évangéliques pour les dimanches et fêtes de l'année liturgique, pour les saints romains et le commun des saints; les portraits des évangélistes, Luc, Marc, Jean, Matthieu, placés après celui du Christ en tête du manuscrit, ne sont pas dans l'ordre « canonique ». A partir du f. 66 v°, les peintures placées en vis-à-vis des fêtes importantes sont protégées par des pièces de lin écru, ajoutées sans doute anciennement, comme dans d'autres monastères de femmes. Le passage de l'Évangile de Luc (VI, 43), cité pour la fête de la dédicace, correspond à l'usage carolingien, mais la numérotation inversée des dimanches de l'Avent de V à I annonce déjà le XIe siècle : courante après l'an mil dans les manuscrits, en particulier dans les homéliaires, cette habitude disparaît complètement dès le siècle suivant. Au XVe siècle, quelques extraits de prières adressées à la Vierge ont été ajoutés à la fin du volume dans une écriture d'aspect germanique.
M.-P. L.

La plaque d'ivoire est encastrée dans l'ais de bois supérieur. Elle est entourée d'une large bordure formée de plaques d'or repoussé, dont les coins sont marqués par des carrés d'orfèvrerie à décor ornemental. Quatre figures en repoussé apparaissent au centre des quatre côtés de la bordure : en haut, le Christ trônant entre l'*alpha* et l'*oméga*, à gauche, saint André, à droite, saint Pierre, tous deux debout et légèrement tournés vers la droite, en bas, sainte Menne, dans une attitude implorante. L'aspect de ces figures, leur relief et leurs volumes assez pleins permettent de les rapprocher d'œuvres ottoniennes exécutées pendant le règne de l'empereur Henri II (1002-1024) ou de son successeur, Conrad II : le Christ a notamment été rapproché de celui de l'autel d'or de Bâle (vers 1022-1024), Paris, musée de Cluny; cf. Steenbock).

161

Des comparaisons sont également possibles avec les figures de la croix de Borghorst (vers 1024-1039 ; cf. Lasko, 1972, fig. 138). La présence de saint André, à la droite de la Vierge, donc à une place prépondérante par rapport à celle de saint Pierre, et celle de sainte Menne indiquent que, à la différence du manuscrit, la reliure a été exécutée pour l'abbaye de Poussay : une chapelle y était dédiée à saint André et la translation des reliques de sainte Menne, patronne de l'abbaye, eut lieu vers 1036.

Les quatre coins de la reliure sont marqués par des carrés orfévrés. Les deux carrés supérieurs renferment chacun un losange, surhaussé sur une galerie d'arcatures, orné de quatre émaux cloisonnés cordiformes, entourant un gros cabochon et cantonnés de quatre perles ; un motif de deux feuilles d'orfèvrerie cloisonnée indique chaque pointe du losange, quatre cabochons marquaient les angles du carré, tous surhaussés, comme celui qui subsiste, sur une rangée d'arcatures. Les deux éléments inférieurs reproduisent, avec quelques variantes, cette disposition : le losange est remplacé par un carré, dont les pointes sont seulement soulignée de cabochons ; huit cabochons en ponctuent les côtés, séparés par des « ruches », cônes de filigranes enroulés. La couleur plus rouge de ces carrés gemmés par rapport aux parties en repoussé de la bordure a poussé à les considérer comme antérieurs (Steenbock). Toutefois, les différences techniques entre les deux parties de la bordure pourraient suffire à justifier une différence de couleur du métal. Si une partie était en remploi, ce pourrait être seulement celle constituée par les deux carrés gemmés du haut ; les émaux cloisonnés pourraient aussi être plus anciens mais les galeries d'arcatures, les bâtes des perles et pierreries soulignées d'un fil perlé, les « ruches » et même les feuillages d'orfèvrerie cloisonnée, ne sont pas incompatibles avec une date vers 1020-1030. Il est donc probable que l'ivoire a été monté à Poussay même, après la fondation de l'abbaye (1018-1026) ou au moment de la translation des reliques de sainte Menne. Les fermoirs d'argent doré contemporains sont ornés d'animaux fantastiques.

Le plat inférieur d'argent est gravé. Il représente le Christ tenant la croix et le globe, et foulant le lion et le dragon, selon une iconographie que l'on retrouve sur l'autel d'or de Bâle. Mais le style est ici beaucoup plus sommaire, la tête du Christ étant traitée avec une maladresse certaine. La bordure est formée de rinceaux ornés de gros fleurons. Cet ensemble a été attribué à Fulda, dans le deuxième quart du XIe siècle (Buddensieg).

La plaque d'ivoire, cernée d'une bordure lisse, est entièrement occupée par une Vierge à l'Enfant (*Hodegetria*) à mi-corps, abritée sous une arcature surbaissée ; celle-ci retombe sur deux colonnettes torsadées dont les chapiteaux étaient sans doute, à l'origine, rehaussés d'une incrustation, et dont les sommiers sont surmontés de deux feuilles recroquevillées. La relative maladresse de la partie architecturale contraste avec la virtuosité nerveuse des drapés de la Vierge et de l'Enfant : les plis fins et serrés, regroupés parfois en paquets par un léger motif transversal, recouvrent les deux corps d'un lacis inextricable, dans lequel les plis cordés, au niveau par exemple du torse et des jambes de l'Enfant, provoquent un effet de « crevés ». L'Enfant, bénissant et tenant le *rotulus*, est coiffé d'un nimbe crucifère. La tête de la Vierge est couverte d'un voile plissé, sous le *maphorion*. Les visages aux traits fins sont caractérisés par une petite bouche aux coins tombants, des yeux allongés dont les pupilles étaient vraisemblablement incrustées de perles ; les sourcils épais de la Vierge sont dessinés par une double ligne gravée.

La plaque formait la partie centrale d'un triptyque, dont les volets étaient occupés par des figures de saints en buste, comme le montrent les exemples encore complets d'Aix-la-Chapelle et de la collection Wallerstein-Oettinger à Harburg (fig. 1 ; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, nos 129, 131). Plusieurs plaques d'ivoire reproduisent le type de celle de la reliure de Poussay (*ibid.*, no 129-1403), dont trois sont aujourd'hui conservées à Paris, à la Bibliothèque de l'Arsenal, à la Bibliothèque nationale et au Louvre (*ibid.*, nos 126, 125, 141). Les plus proches sont cependant celles de la collection Tyssen-Bornemizza (Williamson, 1987, no 20) et celle de Harburg, déjà citée, qui montrent le même contraste entre une architecture assez fruste et des figures d'un bon travail. Il faut également souligner que deux autres de ces plaques représentant la Vierge *Hodegetria* à mi-corps, celles d'Aix-la-Chapelle et de Bamberg (*ibid.*, nos 129-139) ont, comme la Vierge de Poussay, été insérées dans des reliures réalisées, en Occident, dans l'entourage de la cour impériale au cours des premières décennies du XIe siècle.

Dans cette nombreuse série, la Vierge de Poussay tranche cependant par le caractère tumultueux de ses plissés, qui paraissent une version exagérée de ceux du « groupe pictural » (*ibid.*, nos 1-3, 7, 9). De plus, le visage de la Vierge, plus délicat que celui de la Vierge du triptyque de Harburg, évoque surtout ceux des Vierges du « groupe Romanos » du milieu du Xe siècle, notamment celles d'Utrecht, de Berlin (fig. 2) et même de New York, sur laquelle le tracé des arcades sourcillières pourrait annoncer celui noté sur la reliure de la Bibliothèque nationale (*ibid.*, nos 46, 50, 48). Ces relations avec le « groupe pictural » et le « groupe Romanos » suggèrent une

Fig. 1
Triptyque de la coll. Wallerstein-Oettingen

Fig. 2
Vierge à l'Enfant ; Berlin

date légèrement antérieure à celle (fin du X^{e} début du XI^{e} siècle) qui est généralement donnée à cet ivoire. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
HASELOFF, 1901; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, n^{o} 134; BUDDENSIEG, 1957; GAUTHIER, 1961, n^{o} 424; STEENBOCK, 1965, n^{o} 54, p. 138-140 (avec bibl.); LAFFITTE, 1991, pl. 21-22, p. 100.

EXPOSITION
Arte Románico, 1961, n^{o} 424.

groupe. L'ivoire du Louvre est particulièrement proche des christs trônants de Berlin et d'Oxford (Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n^{os} 55, 62). D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
DARCEL, 1878, p. 278-279; MOLINIER, 1896, n^{o} 14; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, n^{o} 61.

EXPOSITIONS
Paris, 1878, p. 195, fig. p. 197; *Art byzantin*, 1931, n^{o} 93.

162

Partie centrale d'un triptyque : Christ trônant

Constantinople, fin du X^{e} siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 16,6 cm; l. : 12,8
Bordure supérieure retaillée; trou en haut, au centre et 4 trous de fixation dans les angles (aucune trace de charnière ne subsiste); fentes des deux côtés, ouverte à dr.; accident sur la tête du Christ, à dr., et au baldaquin.
Traces de polychromie, dorure moderne
Au cours de la seconde moitié du XII^{e} siècle, dans la région de la Meuse, l'ivoire a été utilisé comme plaque de reliure et transformé par l'adjonction de deux plaques d'ivoire de morse représentant les symboles des évangélistes entourant deux médaillons avec la colombe du Saint-Esprit et l'Agneau de Dieu (H. : 4,2 et 3,1; l. : 12,9).

INSCRIPTION
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »)

PROVENANCE
Anc. coll. Timbal (n^{o} 35), Stein; acq. en 1882
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 2590 (Christ) et 2591-2592 (symboles des évangélistes).

162

Le Christ trônant, coiffé d'un nimbe perlé, crucifère, tenant le Livre de la main gauche et bénissant de la main droite, est assis sur un très haut trône dont le dossier est orné d'un motif losangé; ses pieds reposent sur un tabouret à double arcature. Au-dessus du trône se déployait l'arc d'un baldaquin, retombant sur deux colonnes. Le travail des drapés et des traits du visage, bien qu'assez plat et sec, apparente cet ivoire au « groupe Romanos ». Toutefois, l'absence de relief et la perspective «écrasée» du trône impliquent une distance par rapport aux meilleures œuvres du groupe (comparer par ex. avec le Christ trônant du « triptyque Harbaville », n^{o} 149), et sans doute une date plus avancée. Par ailleurs, le baldaquin est inhabituel dans ce

163

Partie centrale d'un triptyque : le Pantocrator

Constantinople, fin du X^{e} siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 12,8 cm; l. : 11,4
Fente en haut, au centre; 8 trous dans la bordure et 1 autre, rebouché en partie (pas de trace de charnières).

PROVENANCE
Anc. coll. Revoil; acq. en 1828

163

Fig. 1
Christ Pantocrator;
Lyon, musée des Beaux-Arts

Fig. 2
Christ Pantocrator;
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MRR 421.

Le Christ *Pantocrator*, très monumental, est représenté à mi-corps, de face. Il tient un livre richement relié de la main gauche et bénit de la droite. Sa tête, barbue, est coiffée de longs cheveux ondulés, coulant sur l'épaule gauche et dégageant en partie les oreilles au dessin très compliqué; elle s'inscrit au centre d'une large croix ornée d'un damier perlé.

Le type du visage du Christ dérive de ceux du « groupe Romanos », mais l'accentuation délibérée de certains traits (nez long et fort aux narines très échancrées, bouche serrée aux commissures tombantes, longue ligne incisée des paupières supérieures, pupilles très profondément creusées...) renforce l'impression de puissance et de détermination. Le fort relief de la tête contraste avec le travail assez plat des drapés, rythmés par des plis « en virgule » et des plis cannelés d'aspect métallique. Le *Pantocrator* du Louvre appartient au même type que plusieurs figures de christs du « groupe Nicéphore », dont celui du musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 1; Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, n^{os} 91-93). Il doit surtout être rapproché de ceux, presque identiques, de l'Ermitage et de Cambridge, attribués au « groupe des triptyques », à la fin du X^{e} siècle (fig. 2, *ibid.*, n^{os} 147, 148). Un exemplaire au Victoria and Albert Museum de Londres, très dégradé, paraît en fait d'un style différent (*ibid.*, n^{o} 149). Il est probable que le *Pantocrator* du Louvre a formé la partie centrale d'un triptyque dont les volets, disparus, portaient des figures de saints. D. G.-C.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1896, n^{o} 18; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, n^{o} 146.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n^{o} 124.

164

Plaque : Crucifixion

Constantinople, fin X^{e}-début XI^{e} siècle
Ivoire
H. : 16,7 cm; l. max. : 11,2; ép. max. : 8
Plaque sciée sur les côtés; la bordure, en haut et en bas, également sciée, restaurations aux angles et au centre de la bordure supérieure; traces de colle d'une restauration disparue, en bas au centre; mains de la Vierge, rapportée, moderne.

PROVENANCE
Anc. coll. A. Desmottes (vente, Paris, 1900, n^{o} 272); acq. à la vente
Lille, musée des Beaux-Arts, inv. A. 95.

Abrité sous un baldaquin, le Christ en croix est entouré de la Vierge et de saint Jean : au-dessus de la croix apparaissent les symboles de la Lune et du Soleil et, au-dessus de la partie horizontale du dais, deux anges en buste. La plaque, dont les bordures supérieure et inférieure devaient être plus épaisses, a été largement amputée sur les côtés : les bordures latérales ont entièrement disparu, de même que

164

les deux colonnes qui soutenaient le baldaquin. Une crucifixion, remontée sur une reliure de Paris (n° 165), une autre, conservée à Berlin (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 163), permettent de restituer l'aspect primitif de la pièce.

La plaque, qui provient de la collection Desmottes, était alors associée à deux volets de triptyque, aujourd'hui à Berlin (*ibid.*, n° 187 a et b), avec des apôtres et des anges en buste; leurs dimensions ne permettent pas d'y reconnaître les vestiges d'un même objet; A. Goldschmidt et K. Weitzmann pensaient cependant qu'il s'agissait bien d'une partie centrale de triptyque, qu'ils ont attribuée à la fin du X^{e} siècle, au « groupe des triptyques ».

L'ivoire de Lille présente, en effet, de nombreuses affinités avec d'autres pièces du groupe : le type du dais avec son décor sommaire de petits carrés (*ibid.*, n^{os} 131, 143, 155 a, 157...), les bustes d'anges coupés à la poitrine et dépourvus de mains (*ibid.*, n^{os} 143, 154, 159, 163, 169, 170), le visage du Christ et son torse chétif aux épaules étroites (*ibid.*, n^{os} 156, 159, 161, 168). Mais ces éléments paraissent répondre davantage à un stéréotype qu'à un style réel.

L'ivoire de Lille a été rapproché d'une crucifixion conservée à Baltimore pour laquelle on a proposé l'éventualité d'un atelier occidental de la fin du X^{e} siècle (Randall, 1985, n° 188). Si la composition, le dessin des drapés, le torse du Christ, les nimbes sont très comparables, les visages cependant sont différents, de même que les modelés, plus accentués sur l'ivoire de Baltimore et l'effet général, plus nerveux. En revanche, le visage de la Vierge, avec son nez fort aux ailes larges, rappelle celui de la Vierge à l'Enfant d'Aix-la-Chapelle, remontée vers 1020 sur la reliure d'un évangéliaire ottonien (fig. 1; cf. Grimme, 1972, n° 24); la tête du saint Jean de Lille est également très proche de celle de l'Enfant d'Aix-la-Chapelle, de même que le travail régulier des drapés sur les deux plaques qui pourraient être attribuées au même atelier. Si l'ivoire d'Aix-la-Chapelle provient bien de Constantinople, une semblable origine et une date autour de l'an 1000 pourraient être proposées pour l'ivoire de Lille.

J. D.

Fig. 1
Vierge à l'Enfant; Aix-la-Chapelle, trésor

BIBLIOGRAPHIE
GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, n° 162.

165

Évangéliaire

A) Manuscrit :
Nord de la France, XI^{e} siècle
Parchemin, 161 f.; H. : 28 cm; l. :21

B) Reliure :
Constantinople, fin X^{e}-début XI^{e} siècle (ivoire); Meuse, vers 1175-1200 (émaux); est de la France (?), 1re moitié du XIII^{e} siècle (plaque de cuivre à décor de vernis brun); France (?), XV^{e} siècle et avant 1802 (?) (lames d'argent).
Ivoire d'éléphant, argent, émaux champlevés sur cuivre et cabochons de cristal de roche (face), cuivre et vernis brun (revers), sur ais de bois.
H. : 28,5 cm; l. : 21; partie visible de l'ivoire : H. : 13,3; l. : 9,5
Dos de peau retournée; un fermoir manquant; le manuscrit est monté à l'envers à l'intérieur de la reliure puisque la face avec la Crucifixion constitue le plat inférieur; ivoire fendillé; le dais a presque entièrement disparu; manques dans les chapiteaux et main de la Vierge cassée.

PROVENANCE
Collège Saint-Louis de Metz au XVIII^{e} siècle (manuscrit et reliure); envoyé à la Bibliothèque nationale en novembre 1802
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, lat. 9391 (anc. suppl. lat. 647).

Le manuscrit du collège Saint-Louis de Metz contient la version vulgate du texte des Évangiles, précédée des deux préfaces de saint Jérôme pour l'Évangile de saint Matthieu, c'est-à-dire une lettre adressée au pape Damase et un extrait de son commentaire de l'Évangile de saint Matthieu. Les canons des Évangiles occupent les feuillets suivants. Les Évangiles de Matthieu, Marc, Luc et Jean sont copiés ensuite. En tête de chacun d'entre eux sont placés un portrait de l'évangéliste accompagné de son symbole, un prologue et une table des chapitres. Enfin, le texte du *capitulare evangeliorum,* établi ici selon la version « franco-romaine » des références pour les lectures évangéliques de l'année liturgique, occupe les derniers feuillets du volume.

Ce recueil dérive de la Bible de Vivien (Bibl. nat., ms. lat. 1), mais les tables des chapitres ne sont pas identiques dans les deux manuscrits, la version « franco-romaine » étant évidemment plus tardive que la version romaine « pure » de la Bible de Vivien.

M.-P. L.

La reliure est une œuvre composite : la face (aujourd'hui le plat inférieur) est occupée, au centre, par une plaque d'ivoire sertie dans un encadrement de bandes d'argent losangées à décor de quadrilobes, entourées de lames d'argent estampées avec des fleurs de lys et des croisettes inscrites dans des losanges. Tout autour ont été cloués quatre émaux champlevés mosans, datables du dernier tiers du XII^{e} siècle, et quatre cabochons de cristal de roche. Une frise ajourée, à fleurs de lys saillantes, obtenue à la fonte, et un fil d'argent torsadé courent le long des bordures entre les plaques émaillées. Ce remontage n'est pas antérieur au XV^{e} siècle. Le travail un peu sec des frises ajourées et de l'encadrement central, de même que celui du fermoir qui subsiste, bien que possibles à cette époque, pourraient être plus tardifs encore, mais probablement antérieur à la date d'entrée de la reliure à la Bibliothèque nationale. Au revers, est fixée une grande plaque de cuivre à décor de rinceaux végétaux exécuté au vernis brun dans la première moitié du XIII^{e} siècle.

La plaque d'ivoire montre la Crucifixion installée sous un baldaquin supporté par deux colonnes d'entrelacs entièrement ajourés. La composition est la même que celle de la Crucifixion de Lille (n° 164), à l'exception des symboles du Soleil et de la Lune, ici absents, et des deux bustes d'anges, au-dessus du dais, auxquels se sont substituées deux palmettes. Elle a été rangée, comme celle de Lille, dans le « groupe des triptyques » et attribuée à la fin du X^{e} siècle.

Les points communs entre les deux ivoires sont nombreux : attitudes de la Vierge et de saint Jean, type du Christ au buste rabougri à la tête volumineuse, schéma général des drapés et du perizonium. Toutefois, les traits des visages sont plus incisifs malgré l'usure superficielle des reliefs, la taille du Christ plus étranglée, son corps plus maigre. Si les drapés obéissent au même dessin, les plis, plus serrés, se multiplient et donnent un effet décoratif très particulier que renforce la différence de dimensions des deux ivoires.

165

Ces éléments ne constituent cependant pas nécessairement l'indice d'une date très décalée ni d'une origine géographique distincte. Le lien de cet ivoire avec un manuscrit du XIe siècle, si fragile soit-il à cause des remaniements de la reliure, plaiderait plutôt pour une datation autour de l'an mil. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
ROHAUT DE FLEURY, 1878, pl. XLVII;
GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, n° 166;
LAFFITTE, 1991, p. 99, pl. 15 et 16.

EXPOSITION
Art byzantin, 1964, n° 91.

166
Plaque : Dormition de la Vierge

Constantinople (?), fin Xe-début XIe siècle (?)
Ivoire
H. : 12 cm; l. : 10,9; ép. : 0,5
Les bords supérieur et inférieur ont été sciés; la plaque a sans doute été réutilisée comme plaque de reliure, comme le prouvent les cinq trous percés sur le fond.

PROVENANCE
Anc. coll. Du Sommerard, avant 1843
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de l'Hôtel de Cluny, Cl. 394.

L'iconographie de la Dormition de la Vierge (*Koimesis*) suit le schéma byzantin habituel : la Vierge, étendue sur son lit, s'endort en présence des apôtres miraculeusement réunis autour d'elle. Derrière le lit apparaît le Christ qui vient lui-même chercher l'âme de sa mère représentée sous la forme d'une figurine qu'il tient dans ses bras. Il est assisté d'un ange, les mains voilées en signe de respect; un second ange figure parfois en symétrie à la droite du Christ; il est ici, comme souvent, remplacé, en haut à droite, par un ange qui élève l'âme de Marie vers le ciel. On identifie généralement l'apôtre qui agite, à gauche, un encensoir avec saint Pierre, celui de droite, au front dégarni, qui embrasse les pieds de la Vierge, avec saint Paul. Quant à celui qui, le long du lit, s'approche de la Vierge, il doit s'agir de saint Jean. Les apôtres sont ici figurés au nombre de quatorze, ce qui peut paraître étrange; on a montré cependant que l'iconographie byzantine de la *Koimesis* dérivait de cycles d'images de la Mort de la Vierge tirés de récits apocryphes où d'autres témoins que les apôtres (Schreder, 1972, p. 76-77) assistaient à ses derniers moments.

L'ivoire a été rattaché au « groupe des triptyques »; une autre Dormition de ce groupe, celle de Wolfenbuttel, associée à un manuscrit occidental de Reichenau du XIe siècle (1934, n° 176), est assez proche de celle de Paris : drapés sans grande invention, visages répétitifs d'apôtres aux grands yeux creusés fortement ponctués, travail peu soigné dans les détails. La dépendance stylistique plus ou moins lointaine des ivoires de ce groupe avec ceux du « groupe Nicéphore » les ont fait attribuer à la fin du Xe ou au début du XIe siècle, en dépit d'une différence de qualité et d'un traitement d'ensemble schématique qui pourrait dénoncer, dans certains cas, des imitations exécutées en Occident (cf. n° 160). J. D.

166

BIBLIOGRAPHIE
DU SOMMERARD, 1846, p. 110, pl. XI;
DU SOMMERARD, 1883, p. 79, n° 1049;
GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, n° 174;
WEITZMANN, 1972, p. 63, fig. 35;
CAILLET, 1985, n° 65.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 127; *Masterpieces*, 1958, n° 97.

167
Plaque : Deesis

Constantinople, XIIe siècle
Ivoire d'éléphant, traces de dorure; incrustations de mastic rouge; incrustations d'argent, traces de polychromie (rouge et vert)
H. : 18,8 cm; l. : 13; ép. : 0,8
Angle supérieur droit brisé; trous de fixation; manque la main de saint Jean-Baptiste.

INSCRIPTION
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »); O A[γιος] Ϊω[άννης] O ΠΡΟΔΡΟΜΟC (« saint Jean-Baptiste »); MH[τη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Trésor de la cathédrale de Vich (cité en 1466); anc. coll. Martin le Roy; acq. en 1991
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11332.

La plaque, de grande taille, entourée d'une bordure plate saillante, est sculptée en assez haut-relief. Au centre, le Christ bénissant, debout, les pieds nus sur un tabouret, est entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, tournés vers lui pour former le groupe traditionnel de la *Deesis*. Les inscriptions gravées conservent leurs rehauts de mastic rouge, de même que le décor du poignet de la Vierge et des croix qui marquent son *maphorion*, son épaule et ses genoux. La scène est installée sous un baldaquin dont il ne reste qu'un fragment, reposant sur deux colonnes imitant un motif de vannerie (cf. n° 165), entièrement ajourées et munies de deux chapiteaux à feuilles d'acanthes.

A. Goldschmidt et K. Weitzmann ont proposé d'y reconnaître la partie centrale d'un triptyque; les trous des bordures supérieure et inférieure pourraient en effet correspondre aux clous ou à des chevilles attachant deux bandeaux d'ivoire destinés à fixer les pivots des ailes (cf. n° 154 et Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 155 a).

Les références aux ivoires du « groupe Romanos » sont évidentes : noblesse des drapés, visage du saint Jean et fines chevelures striées, comparés à l'ivoire du couronnement de Constantin de Moscou (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 135). Mais de nombreux éléments dont certains ont été relevés par Koechlin (1906) rendent l'attribution de l'ivoire à ce groupe problématique : élongation des proportions (accentuée par la composition resserrée en largeur), abandon parfois du canon classique (les mains du Christ sont aussi grandes que son visage). Les visages aussi sont différents, plus menus : celui de la Vierge, au menton gras, et celui du Christ, à la chevelure trop épaisse, aux pommettes hautes, au nez retroussé et qui ne semble pas avoir été retaillé. Il en résulte au total un effet visuel ornemental assez différent des ivoires du « groupe Romanos » qui rappelle, notamment, celui de l'icône de lapis du Louvre (n° 195).

A. Goldschmidt et K. Weitzmann rendaient compte de ces divergences en proposant l'hypothèse d'une origine contemporaine du « groupe Romanos », mais provinciale. Des divergences analogues ont récemment fait rejeter au XIIe siècle une plaque avec saint Jean-Baptiste et quatre saints de Londres (Williamson, 1982, p. 168), qu'une relative parenté unit au relief du Louvre. Quant aux drapés qui moulent étroitement le corps, ils évoquent aussi certaines sculptures postérieures au Xe siècle, notamment un relief de la Vierge à Thessalonique, attribué au XIIe siècle (Grabar, 1976, n° 120 et exp. *Splendeur de Byzance*, 1982, Sc. 10), date qui pourrait être assignée à la *Deesis* du Louvre. J. D.

167

BIBLIOGRAPHIE
Cat. musée Vich, 1893, n° 1694, p. 175; KOECHLIN, 1906, pl. III;
GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, n° 69;
WEITZMANN, 1964, p. 173, n° 71.

168

Coffret

Constantinople, 1re moitié du XIe siècle
Ivoire pourpré, argent
L. : 26,4 ; H. : 13,4 cm ; l. : 13 ;
ép. des plaques entre 0,8 et 1
Manque trois des cornières du couvercle et les deux en bas de la face principale ; serrure et attaches du couvercle refaites.

PROVENANCE
Aurait été rapporté de Constantinople peu après 1204 par Jean Langlois, chapelain de Garnier de Traînel, évêque de Troyes et doyen des évêques de la 4e Croisade qui avait été commis à la garde des reliques (Riant, 1875, p. 32, 206). Ce même Garnier avait fait parvenir à Troyes, entre autres reliques, le bras de saint Philippe (*ibid.*, p. 190 ; Riant, II, 1876, p. 178).
Troyes, trésor de la cathédrale.

Le coffret est formé de six grandes plaques d'ivoire assez épaisses, assemblées sans support de bois. Celles des parois, taillées en biseau sur toute leur hauteur, sont réunies par des chevilles d'ivoire, comme devaient l'être les plaques de coffret de Dijon et du Louvre (n° 153). Le fond est également chevillé. Des cornières d'argent clouées renforcent la cohérence de l'ensemble, et les deux qui subsistent aux angles inférieurs de la caisse se prolongent, en dessous, par une patte en forme de fleuron qui aide au maintien du fond.

Sur le couvercle, deux empereurs cuirassés et couronnés, montés sur des chevaux richement harnachés, sont figurés symétriquement de part et d'autre d'une ville ceinte de murailles dont les habitants apparaissent aux fenêtres et sur les remparts ; deux personnages en sortent, dont une femme tenant une couronne, symbolisant sans doute la soumission de la ville. En dépit de l'attitude des cavaliers qui paraissent s'éloigner, André Grabar (1956) a proposé de reconnaître dans cette scène une adaptation du thème antique du triomphe impérial (cf. n° 113), en la rapprochant d'une soierie de Bamberg qui pourrait célébrer le double triomphe de Basile II à Athènes et à Constantinople en 1018 (fig. 1) ; sur cette dernière, deux personnifications féminines, vêtues comme ici à l'antique, présentent à l'empereur une couronne et un casque.

Fig. 1
Soierie de Gunther ; Bamberg, trésor

Deux scènes de chasse occupent les grands côtés, chasse au lion à la face, chasse au sanglier au revers. L'une et l'autre dérivent de modèles antiques, mais le thème de la chasse au lion, traité en symétrie, s'inspire aussi nettement de modèles sassanides (cf. n° 132), de même que l'attitude des deux cavaliers qui se retournent (cf. n° 131), l'un pour tirer à l'arc, l'autre pour se défendre. Toutefois, le casque à panache du cavalier de gauche, du même type que celui que porte la seconde personnification du tissu de Bamberg, remonte probablement à des figurations antiques (cf. n° 113). Enfin, sur les petits côtés, deux phénix s'ébattent parmi des feuillages : ce motif, d'origine chinoise, attesté à Byzance dès le Xe siècle, y est sans doute parvenu avec des soieries d'Extrême-Orient ou par l'intermédiaire de copies perses.

Le renouveau de thèmes antiques et sassanides associés à des éléments du répertoire oriental appartient à l'art constantinopolitain de la Renaissance macédonienne des Xe-XIe siècles. La couleur pourpre, en principe réservée à l'empereur, l'élégance de la mise en page et la sûreté des reliefs ne démentent pas une telle origine. Une relative stylisation des formes, les membres menus, les attitudes aristocratiques, l'aspect narratif de l'ensemble, les plis en cloche des cavaliers, rappellent les peintures du célèbre Psautier de Basile II, exécuté vers 1020 (Venise, Bibl. Marc, gr. 17 ; cf. Spatharakis, 1981, n° 43, pl. 83). Les détails naturalistes du coffret (chêne de la chasse au sanglier) ou plus abstraits (arbustes du couvercle) s'y rencontrent également. Ces rapprochements suggèrent une origine constantinopolitaine et une date dans la première moitié du XIe siècle.

J. D.

168

168

168

BIBLIOGRAPHIE
ARNAUD, 1837, p. 184 ; WILLEMIN, 1839, I, pl. 17 ; LE BRUN DALBANNE, 1864, p. 212-213, pl. 2 ; WESTWOOD, 1876, p. 422 ; MOLINIER, 1896, p. 92 ; PEIRCE et TYLER, 1926, pl. 51-54 ; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1930, n° 122 ; VOLBACH, SALLES, DUTHUIT, 1933, pl. 26-29 ; BRÉHIER, 1936, pl. XXXIII ; GRABAR, 1936, p. 50-51, pl. X ; GRABAR, 1956-II (rééd. 1968, I, p. 222-224, pl. 35) ; GRABAR, 1971, p. 696 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1981, fig. 521-523.

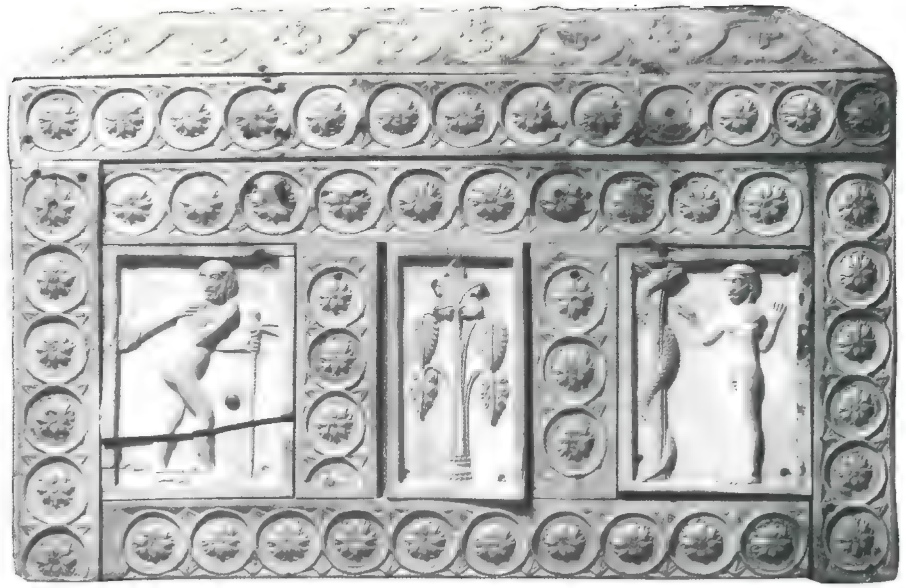
EXPOSITIONS
Paris, 1867, n° 1663 ; Paris, 1900, n° 25 ; *Art byzantin*, 1931, n° 75 ; *Art byzantin*, 1964, n° 52 ; *Masterpieces*, 1958, n° 135 ; *Trésors des églises de France*, 1965, n° 172 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, iv. 23.

169

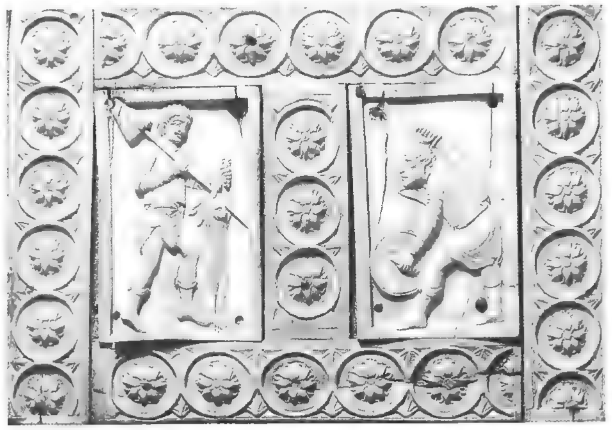
Coffret

Constantinople (?), XI^e-XII^e siècle
Ivoire (plaques) et os (bandes à rosettes) sur âme de bois ; bronze (poignée), cuir, traces de dorure.
H. : 17 cm ; L. : 25,8 ; l. : 17,6
Le fond manque ; charnières disparues, remplacées à l'intérieur par deux bandes de cuir ; serrure manquante ; quelques manques dans les bandes à rosettes ; craquelures et soulèvement de l'ivoire ; âme de bois ancienne.

PROVENANCE
Trésor de l'ancienne abbaye Saint-Remi (?) ; entré au musée avant 1836 (réputé à tort provenir de la cathédrale où il aurait servi à contenir le suaire de saint Remi d'après Tarbé, 1843, p. 154)
Reims, musée Saint-Remi, n° 795-1-3865.



169



169

Le coffret appartient à la série dite à « décor de rosettes » (cf. n° 156) qui comprend des pièces à figurations mythologiques antiquisantes mais aussi des coffrets comme celui de Reims, à thèmes bibliques et profanes, sans lien logique apparent. Sur le couvercle, deux guerriers en armes se poursuivent ; les rampants sont occupés par des rinceaux d'où s'échappent des feuilles trilobées et des palmes. Sur les deux longs côtés de la caisse sont représentés Adam et Ève, nus, de part et d'autre d'un élément floral : du côté de la serrure, ils sont figurés dans un jardin paradisiaque, Ève tenant la pomme ; sur l'autre face, Ève apparaît avec le serpent, tandis qu'Adam est poussé hors du Paradis par un ange dont on ne voit que la main ; Adam tient un hoyau, symbole du travail auquel l'homme fut condamné ; l'arbre, au centre, porte deux palmes et une feuille à cinq lobes du même type que celles des rinceaux du couvercle. Enfin, les petits côtés, comme le couvercle, sont dévolus à des thèmes profanes : à gauche, un guerrier, armes à la main, et un chasseur, une hure de sanglier fixée au bout d'un bâton, tenant un lapin ; à droite, deux chasseurs, l'un avec un épieu, l'autre prêt à tirer à l'arc sur un sanglier dont on n'aperçoit que la tête ; ces chasseurs ont été rapprochés, notamment, du répertoire des sarcophages antiques sculptés des chasses de Méléagre.

N° 169, détail

En dépit de quelques différences de traitement des cheveux et de l'aspect statique d'Adam et Ève par rapport aux autres acteurs, l'ensemble des plaques est stylistiquement cohérent. On connaît d'autres coffrets byzantins des X^e-XII^e siècles avec des scènes d'Adam et Ève, à Baltimore, Cleveland, Darmstadt et Saint-Pétersbourg, ainsi que les fragments de quelques autres qui ont été chronologiquement répartis par A. Goldschmidt et K. Weitzmann en deux groupes. Le premier, autour du coffret de Cleveland (1930, n° 67), a été attribué à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle, par rapprochement avec des ivoires religieux parvenus en Occident vers l'an mil, le second, avec les coffrets de Baltimore (*ibid.*, n° 82) et de Reims, a été daté des XI^e-XII^e siècles (*ibid.*, p. 19-20), en raison d'interférences iconographiques entre thèmes religieux et profanes, mais aussi à cause des corps aux formes cylindriques, des proportions plus allongées, des drapés plus schématiques. La parenté relevée entre les reliefs du coffret de Baltimore et certains des personnages d'un triptyque avec la Crucifixion de Berlin (*ibid.*, n° 72) s'applique aussi, dans une certaine mesure, au coffret de Reims. Mais le traitement moins rigide, le détail des têtes et de l'œil peuvent aussi être comparés aux fragments de coffrets du musée de Pesaro, attribués au XI^e-XII^e siècles (*ibid.*, 1930, n^os 86-87), et justifient sans doute une date relativement tardive. Bien que le montage des plaques d'ivoire corresponde aux procédés de fabrication des coffrets constantinopolitains (cf. n° 156), origine que ne démentiraient ni l'élégante sobriété des figures ni la pureté du dessin, l'aspect presque « roman » de certains personnages pose concrètement le problème des rapports de l'art byzantin avec l'art italien.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
TARBÉ, 1843, p. 153-154 ; MOLINIER, 1896, p. 89 ; BRÉHIER, 1931, p. 265-282 ; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1930, p. 19-20, n° 84 ; VOLBACH, SALLES et DUTHUIT, 1933, pl. 34-35 ; BRÉHIER, 1936, pl. XXXVI ; BRAUN, 1940, p. 186, fig. 116 ; PEIRCE et TYLER, 1941, p. 17 et pl. 22 ; GAUTHIER, 1983, p. 24-25.

EXPOSITIONS
Paris, 1867 ; Reims, 1876, n° 3315 ; *Art byzantin*, 1931, n° 87 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 23 ; *Masterpieces of Byzantine Art*, 1958, n° 160.

170

Plaque de coffret : scène de la Genèse

Italie (?), XI^e-XII^e siècle
Ivoire
H. : 6,9 cm ; L. totale des deux fragments : 28,6 (13,1 et 15,5) ; ép. : 0,35
Plaque en deux fragments ; manque l'extrémité de dr. ; six trous de fixation vides ; revers rayé et gratté pour encollage ; la partie grattée au centre et le trou bouché, derrière la tête d'Abel, correspondraient aux attaches d'une poignée (Goldschmidt-Weitzmann).

INSCRIPTIONS
ΑΔΑΜ/ Ο ΠΡΟ/ΤΟΠΛΑ/CΤΟ[ς] (« Adam le premier créé ») ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ ») ; ΚΑΗ[ν] ΦΟΝЄΥ[ε]Ι ΤΟΝ/ ΑΒЄΛ (« Caïn tue Abel »), ΑΔΑΜ ΥΠΝΟ/CΑC ЄVΑ ЄξΙΛ/ΘЄΝ ЄΚ ΤΙC ΠΛ/ЄΒΡΑ[ς] ΑVΤΟV (« Adam endormi, Ève sort de son côté »).

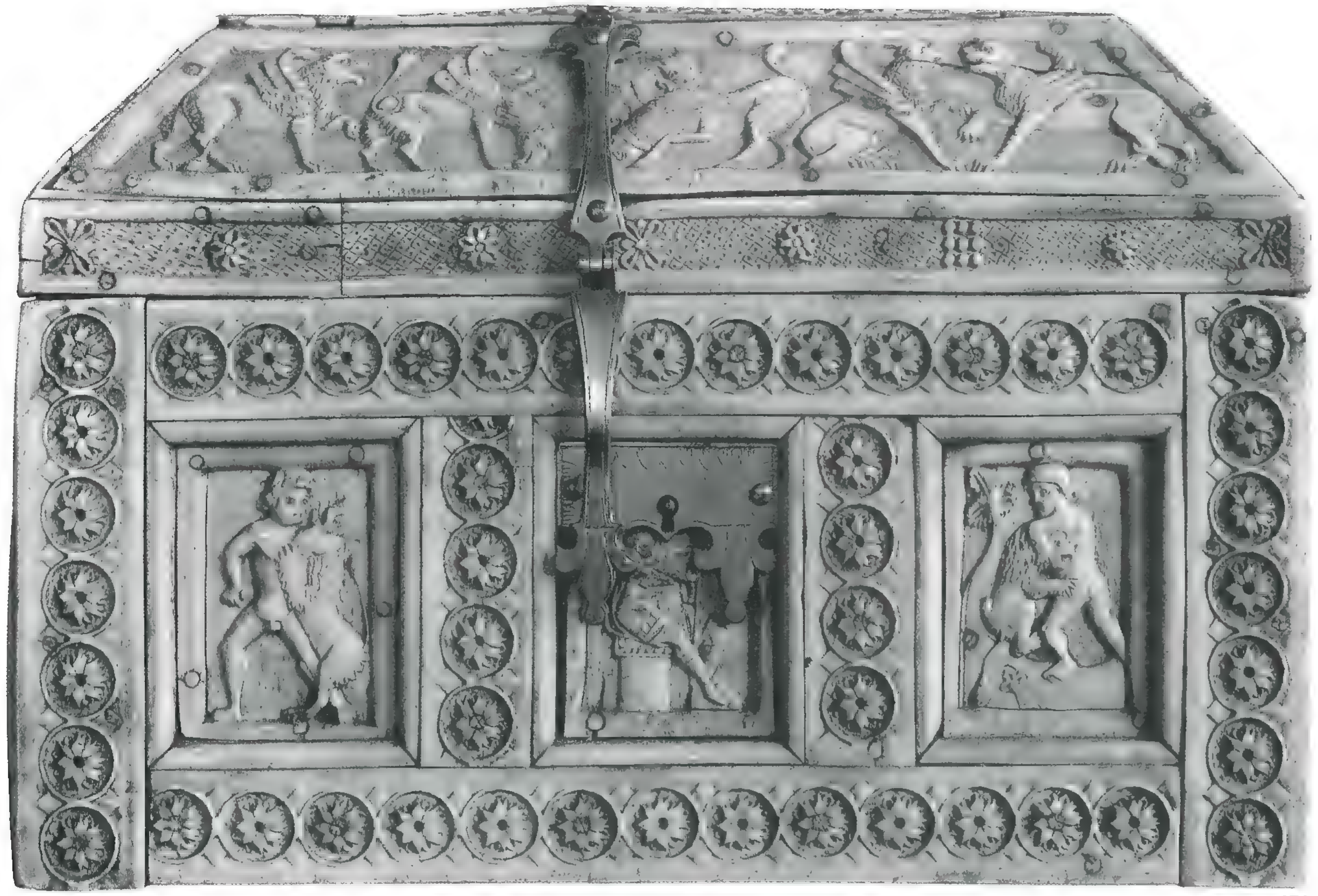
PROVENANCE
Anc. coll. Baruffaldi à Ferrare (en 1759), Douce-Meyrick à Londres (en 1876), Ch. Stein ; vente, 1886, n° 15 ; acq. à la vente
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. D. 312.

Les deux fragments, dont la jointure, au centre, se confond habilement avec le tronc d'un arbre, constituaient une seule plaque de coffret, selon un procédé dont on connaît d'autres exemples (cf. n° 155). A gauche est représenté Adam au Paradis, étendu, le Christ bénissant apparaissant ici à la place du Père ; le meurtre d'Abel par Caïn est ensuite figuré de part et d'autre de la césure verticale centrale et précède, curieusement, à droite, la création d'Ève : Adam, dormant, Ève surgit de son côté, tournée vers la main de Dieu qui apparaît dans le ciel.

Une plaquette avec un ange, conservée à Saint-Pétersbourg, provient sans doute du même coffret (Goldschmidt-Weitzmann, 1930, n° 71). Plusieurs coffrets byzantins à décor de rosettes comportent des représentations d'Adam et Ève (cf. n° 169) ou des scènes tirées de la Genèse, et l'on retrouve les trois épisodes bibliques de l'ivoire de Lyon notamment sur les coffrets de Cleveland, Darmstadt et Saint-Pétersbourg (*ibid.*, n^os 67 a, 69 a, 68 a).

L'ivoire de Lyon a été plus particulièrement rapproché des reliefs du coffret de Darmstadt, attribué à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle (*ibid.*, n° 69), d'une facture toutefois plus relachée. Cependant, de la même manière que pour le coffret de Darmstadt, une tendance à remplir tout l'espace, au besoin par les inscriptions, d'ailleurs assez fautives, et une relative contrainte du cadre qui étire le corps d'Adam ou, au contraire, raccourcit celui de Caïn pourraient trahir une origine occidentale et une date plus tardive. Une certaine parenté unit également la plaque de Lyon avec les scènes de la Genèse de deux plaques de coffret de Pesaro, qui ont été datées des XI^e-XII^e siècles, et rapprochées des

170



171

reliefs des portes de bronze de Pise, exécutées à Pise en 1186 (*ibid.*, nos 86-87). Une origine italienne au XIe-XIIe siècle pourrait donc être proposée. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Gori, II, 1759, p. 161 et III, fig. XVIII-10; Séroux d'Agincourt, II, 1823, p. 44 et IV, pl. XII; Westwood, 1876, p. 64; Giraud, 1887, p. 177, no 38; Molinier, 1896, p. 107; Giraud, 1897, p. 268, no 75; Goldschmidt-Weitzmann, 1930, no 70; Ogier, 1976.

EXPOSITIONS
Londres, 1857; Paris, 1878, p. 193.

171
Coffret

Constantinople (?), Xe-XIe siècle; Italie du Sud (?), XIe-XIIe siècle; XIXe siècle
Os, traces de dorure, âme de bois en partie ancienne (peinte en vermillon)
H. : 17 cm; L. : 24; l. : 15,5
Restaurations modernes : dans les bandes de rosettes et les bandes striées; plaque avec griffon du petit côté droit (?), et dans les plaques des rampants du couvercle.

PROVENANCE
Anc. coll. Germeau (vente, Paris, 1868, no 118); A. et F. Duthuit; legs, 1898
Paris, musée du Petit Palais, O. DUT. 1273.

Le couvercle de ce coffret « à décor de rosettes » (cf. no 156) est occupé par deux cavaliers en armes que sépare une bande à décor de bustes (cf. no 157); sur les rampants, se déploie une frise de griffons où se répète, entre autres, le thème du griffon assaillant un animal. A la face, l'entrée de la serrure dissimule en partie un guerrier assis, qui rappelle le Josué (?) du couvercle d'un coffret de Xanten (Goldschmidt-Weitzmann, 1930, no 10), placé entre deux images d'Hercule luttant avec le lion; sur l'autre long côté, un archer et un fantassin encadrent un griffon agressant une gazelle; ce motif figure à nouveau sur le petit côté de droite, en pendant à un porteur d'offrande; sur le petit côté de gauche apparaissent un guerrier en armes et un centaure tenant une tête animale. Enfin, comme sur d'autres coffrets (cf. nos 156-157), des bandes striées ornées de fleurettes se substituent parfois (bords du couvercle, petits côtés) aux galons de rosettes.

Les différences de facture et de style entre les plaques historiées et celles à décor d'animaux, dont certaines sont modernes, permettent de distinguer au moins deux groupes. Les plaquettes historiées, aux drapés classiques, pourraient être attribuées à l'art byzantin (Constantinople ?) autour de l'an mil, comme le proposaient A. Goldsmidt et K. Weitzmann; les corps aux côtes saillantes et les têtes rondes rappellent notamment certaines des plaquettes d'un coffret du musée d'Esslingen (Goldschmidt-Weitzmann, 1930, no 96); en revanche, les plaques anciennes à décor de griffons du couvercle paraissent plus difficiles à situer; toutefois le traitement des pelages et des plumes évoque ceux qu'on retrouve sur d'autres coffrets (*ibid.*, no 62) et notamment ceux du groupe « à décor d'animaux » dont quelques-uns pourraient être d'origine italienne (*ibid.*, p. 20); une certaine parenté pourrait aussi être soulignée avec les animaux de quelques olifants attribués à l'Italie du Sud. Il ne serait donc pas impossible que pour le coffret Duthuit des éléments de coffret byzantins plus anciens aient été réutilisés en Italie aux XIe-XIIe siècles, à moins qu'il ne s'agisse d'un remontage de collectionneur du XIXe siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
L'art pour tous, 6e année, 1866-1867, p. 700; Westwood, 1876, p. 410; Maze-Sencier, 1885, p. 647; Robiquet, 1902, p. 44; Lapauze, 1907, no 1273; Lapauze, 1925, no 1330; Goldschmidt-Weitzmann, 1930, no 20; Bréhier, 1931, p. 272, fig. 8 et 9.

172
Plaque : Anastasis

Venise (?), XIIe siècle
Ivoire d'éléphant
H. : 11,5 cm; l. : 8,5; ép. max. : 0,8
Ivoire fragilisé; toute la partie gauche manque; nombreux accidents dans les reliefs.

PROVENANCE
Acq. de M. Bööke, antiquaire à Lyon, en 1863
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 4 X 490.

La plaque semble avoir été conçue comme une œuvre autonome (plaque de reliure ? icône ?) : la bordure continue, à décor de perles et de losanges, ne permet pas d'y rapporter des bandeaux destinés à fixer d'éventuels volets et aucune trace d'attache ne se voit sur les parties conservées des bordures. La Descente aux limbes du Christ (*Anastasis*) est représentée au centre : le Christ, juché sur un tertre, saisit par la main Adam, derrière lequel Ève apparaît en attitude de prière; à droite, au premier rang des saints personnages, figurent vraisemblablement les prophètes David et Salomon; enfin, au pied du Christ, on reconnaît Hadès, l'Enfer personnifié, renversé, et les chevilles entravées. Le Christ tenait probablement dans sa main gauche une croix à triple traverse comme, par exemple, sur l'*Anastasis* des mosaïques de la Néa Moni de Chios (Mouriki, 1985, pl. 180) ou sur un ivoire de l'ancienne collection Ludlow (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, no 209).

L'ivoire est sculpté en fort relief; certaines parties sont entièrement détachées du fond (bras et pieds du Christ et bras gauche d'Hadès); le sculpteur a même légèrement creusé en biais derrière les personnages pour accentuer l'effet de volume. Il en résulte un style vigoureux et puissant que soulignent une légère agitation des drapés, des visages un peu lourds, traités par grandes masses. Ce style, qui trahit des liens avec l'art occidental, s'apparente étroitement à un groupe d'ivoires byzantinisant, distincts des créations proprement grecques, et que l'on a proposé d'attribuer à Venise, au XIIe siècle (Keck, 1930; Gaborit-Chopin, 1978, p. 126). Ce groupe comprend, notamment, une plaque avec le Jugement dernier de Londres, en relation étroite avec la mosaïque du Jugement dernier de Torcello, une autre avec des scènes christologiques, également à Londres (Williamson, 1982, pl. 14, p. 31, et 1986, p. 162-165), ou encore celle de l'ancienne collection Ludlow, déjà mentionnée, la plus proche, peut-être, de l'ivoire de Lyon.

Un argument iconographique confirme semble-t-il une origine non byzantine : en effet, la forme en trapèze du tertre sur lequel se détache la figure d'Hadès correspond, comme l'avaient remarqué Goldschmidt et Weitzmann, à la silhouette des portes de l'Enfer brisées par le Christ, propres aux images de l'*Anastasis* byzantine; mais elle dénonce surtout une incompréhension significative de l'art strictement byzantin. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Westwood, 1876, p. 425;
Goldschmidt-Weitzmann, 1934, no 218.

172

173

Coffret dit « La Sainte Châsse »

Italie (?), Venise (?) ou Sicile (?),
XIIe siècle-XIIIe siècle (?)
Ivoire, traces d'incrustation, de dorure et de polychromie; émaux champlevés sur cuivre doré; cuivre doré (charnières)
H. : 35 cm; D. : 32,5
Quelques traces de lettres grecques en rouge, presque entièrement effacées dès 1768 (Chartraire, 1897, p. 56), lues et éditées par Millin, subsistent; marques de montage (traits gravés); âme de cèdre moderne; nombreux bouchages au mastic; socle mouluré et haut du couvercle refaits après 1897; le coffret avait déjà subi une modification après 1807; l'ordre de quatre plaques de la caisse est interverti; celui des plaques du couvercle, également; serrures refaites après 1807.

PROVENANCE
Mentionnée dans les inventaires de 1446 (Yonne, Arch. dép., G 125, p. 18), 1504, 1535, 1540 (Chartraire, 1897, p. 56), 1595, 1607, 1653-1654 (Julliot, 1877, p. 355, n° 71) et 1768 (Chartraire, 1897, p. 56)
Sens, trésor de la cathédrale, inv. n° C. I/4.

Le coffret est constitué d'une boîte à douze pans, munie d'un couvercle pyramidal, recouverte de vingt-quatre plaques d'ivoire sculptées en bas-relief; dix plaques de cuivre émaillées à décor floral, attribuables à des ateliers limousins des environs de 1200, sont clouées tout autour de la base du couvercle; le sommet du couvercle et le socle, qui ne figurent pas sur la photographie publiée par l'abbé Chartraire en 1897, sont modernes, de même que l'âme de bois. Le coffret était alors déjà le fruit d'un remaniement puisque, selon l'inventaire de 1768, les douze côtés étaient « séparés par des bandes de bois doré » tandis que l'intérieur était « peint en vermillon et vernissé » (Chartraire, 1897, p. 56). La description de Millin en 1807 confirme que les plaques d'ivoire étaient « placées sur un fond de bois verni en rouge et réunies à leurs angles par des montants de bois doré », visibles sur la gravure d'ensemble donnée par Millin; en revanche, ces montants ont déjà disparu sur la gravure de Viollet-le-Duc en 1872. Ces deux remontages (après 1807 et après 1897) expliquent en partie l'interversion de l'ordre de deux des plaques de la caisse, et de celle du couvercle; toutefois, l'emplacement obligé des deux plaques de la caisse portant l'attache des charnières et celles de la serrure prouve que, dès l'origine, l'ordre des scènes n'était pas respecté (Goldschmidt-Weitzmann, 1930, p. 66).

Tout autour de la boîte sont représentés, à la partie inférieure, douze épisodes de l'histoire de la jeunesse de David (I, *Samuel*, 16, 24) et, au-dessus et sur le couvercle, vingt-quatre scènes de l'histoire de Joseph, tirée de la Genèse (37, 18-36 et 39, 1-47, 12). Enfin, des animaux affrontés ou combattants, réels ou fantastiques, occupent les tympans des plaques latérales du coffret; des feuillages dont certains conservent des traces d'incrustation en garnissent les écoinçons, tandis qu'une frise de palmettes court tout autour du bord supérieur.

L'appellation de « Sainte Châsse » remonte au moins à 1446, date du plus ancien inventaire conservé du trésor de Sens; elle abritait alors toute une série de petits reliquaires; en 1653-1654, elle contenait encore vingt-sept reliques, la plupart enfermées dans de petits morceaux de tissu dont ne subsistaient plus, en 1768, que « vingt petits sachets ou bourses » (Chartraire, 1897). Mais on ignore la destination première de ce coffret. Sa forme polygonale sommée d'un toit pyramidal n'est pas inhabituelle; elle rappelle en effet celle d'un coffret d'ivoire octogonal à décor profane, probablement byzantin, jadis à Halle en Allemagne et connu par un dessin du XVIe siècle (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 240) ou celle d'un reliquaire byzantin hexagonal d'argent doré du musée des Armures de Moscou, du milieu du XIe siècle (Bank, 1977, n° 547); mais elle évoque aussi celle de nombre de reliquaires occidentaux des XIIe-XIIIe siècles (cf. Braun, 1940, p. 209-213 et 423-424) comme par exemple ceux de Darmstadt (exp. *Ornamenta ecclesiae*, 1985, II, F 53) ou Varzy (Nièvre; cf. exp. *Trésors des églises de France*, 1965, n° 803). L'iconographie, bien que tirée de la Bible, comporte un symbolisme princier évident qui a permis de proposer l'hypothèse d'un écrin à couronne (Grabar, 1969-I, p. 135; Gauthier-Walter, 1990, p. 25, 34), type d'objet qui pourrait être rapproché du terme d'étuis à couronnes (κορνίκλια) mentionné par Constantin VII dans le *Livre des cérémonies* (7, 3 : éd. Vogt, 1935, p. 4).

Il s'agit d'une œuvre somptueuse, autant par la qualité du travail de l'ivoire, sculpté en profondeur, rehaussé parfois d'incrustations, que par l'abondance des images narratives distribuées en rythme régulier, au style vif et enlevé. A. Goldschmidt et K. Weitzmann ont souligné les liens de l'iconographie avec des cycles vétéro-testamentaires de la fin de l'Antiquité et, notamment, celui de la célèbre chaire de l'évêque Maximien à Ravenne, mais aussi les traits stylistiques empruntés aux ivoires de cette période (drapés, coiffures); ils ont aussi relevé la parenté des traits stylistiques et iconographiques de la Sainte Châsse avec les ivoires médio-byzantins. Renonçant à attribuer à une région précise cette double filiation, ils ont proposé une date au XIe siècle et rapproché les reliefs de Sens d'un volet de triptyque avec des saints de Saint-Pétersbourg (1934, n° 128 a), lui-même proche d'une série de plaques avec des scènes de la vie du Christ de Londres (Victoria and Albert Museum, *ibid.*, n° 127). Toutefois, J. Beckwith a suggéré l'hypothèse d'une origine occidentale, probablement italienne, aux XIIe-XIIIe siècles, hypothèse à laquelle, faute de mieux, on se range aujourd'hui (Gaborit-Chopin, 1978, p. 126; Gauthier, 1983, p. 90 et n° 47). La supposition, avancée par A. Grabar, d'une origine sicilienne au XIIe siècle, à l'époque des rois normands de Sicile rivaux de Byzance, bien qu'invérifiable dans l'état actuel de nos connaissances, demeure séduisante. Cependant, une certaine parenté stylistique entre les reliefs de Sens et ceux de deux plaques du musée de Pesaro avec des scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ (Goldschmidt-Weitzmann, 1934, n° 211 a et b) doit aussi être prise en compte. Or les plaques de Pesaro ont été attribuées à Venise (Keck, 1930), et l'alliance de cycles vétéro-testamentaires paléochrétiens (cf. Pächt, 1954) et de fortes traditions byzantines s'observe précisément au même moment, en Italie, dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise (Demus, 1984, II, p. 94-98). J. D.

Nos 173, détails

173

BIBLIOGRAPHIE
Millin, I, 1807, p. 98-114, pl. IX-X; Viollet-le-Duc, I, 1872, p. 80; Julliot, 1877, n° 70, p. 19; Molinier, 1896, p. 106; Chartraire, 1897, n° 143; Goldschmidt-Weitzmann, 1930, n° 124; Bréhier, 1936, pl. XXXII; Braun, 1940, p. 209, fig. 155; Beckwith, 1966, p. 13; Taralon, 1966, p. 264; Grabar, 1969-I, p. 133-137; Gauthier, 1983, p. 88, n° 47; Gauthier-Walter, 1990, p. 25, 34.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 816.

174

Diptyque

Venise (?), fin XIIe-début XIIIe siècle
Ivoire d'éléphant, nombreuses traces de polychromie, argent (charnière) et argent doré (bélières et anneaux de suspension)
H. : 28,1 cm (sans les bélières) ; l. de chaque feuillet : 12,7 ; ép. : 1,5

INSCRIPTIONS
Cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934 et Durand, 1990. Traduction des vers gravés sur les bordures des deux volets :
« Dans les bras de ta Mère, comme sur un trône
angélique, je te représente, Maître absolu
et tout puissant, retraçant les actes de
ton passage sur terre, par lesquels tu as
sauvé les mortels de tout mal, chassant
par ta parole les maladies, Ô parole
de Dieu ; et l'horreur de ta Passion,
et ta Crucifixion qui nous remplit de crainte,
ta résurrection accomplie par toi seul,
ton Ascension dans les cieux, demandant,
toutefois, au-delà du raisonnable, ta grâce
pour ce que j'ai représenté, moi, Raictor,
ton fidèle serviteur très aimant ».

PROVENANCE
Trésor de l'église de la Commanderie des Échelles (Savoie), avant 1575 et probablement avant 1496 ; passait au XVIIIe siècle pour un don de la fondatrice, Beatrix de Savoie (1260) ; trouvé en 1826 par Mgr Billiet et donné au chapitre de Chambéry en 1846
Chambéry, trésor de la cathédrale.

Chaque feuillet, prolongé à la partie supérieure par un demi-cercle légèrement outrepassé et un peu en retrait, comprend cinq registres superposés ; les trois du haut contiennent des scènes christologiques et les deux du bas des représentations de saints debout sous des arcades et des bustes de saints en médaillons. Toutes les images sont identifiées par des inscriptions : au centre des deux feuillets, à gauche, la Vierge à l'Enfant trônant entre les saints Pierre et Paul et, à droite, l'Ascension ; au-dessus, dans les petits carrés, à gauche, le Christ prêchant au temple (Mésopentecôte), la guérison de l'aveugle, celle de la belle-mère de Pierre et, à droite, l'Entrée à Jérusalem, la Descente aux limbes et l'apparition du Christ ressuscité aux deux Marie. Au sommet du feuillet de gauche : la Transfiguration et, sur celui de droite, la Crucifixion. En dessous de la Vierge trônante sous les arcades, à gauche, les saints Jean-Baptiste, Nicolas, Basile et Jean Chrysostome et, à droite, les quatre grands saints militaires Panteleimon, Demetrios, Georges et Théodore ; dans les médaillons du bas, à gauche, les quatre évangélistes et saint Jacques ; à droite, les saints Akindynos, Patapios, Côme, Damien et Nicétas. Les revers des deux volets, bordés de cours de rinceaux stylisés, sont occupés par deux croix qui cantonnent, au centre, un cercle à quatre fleurons.

L'inscription, une invocation au Christ qui court autour des deux volets, se compose de douze vers dodécasyllabiques ; elle éclaire le sens général des scènes christologiques organisées autour de quelques épisodes choisis du passage du Christ sur la Terre, depuis l'Incarnation (Vierge à l'Enfant) jusqu'à l'Ascension. Elle est rédigée à la première personne, et le terme de « raictor », attesté aussi bien dans les titulatures auliques byzantines qu'ecclésiastiques occidentales, correspond probablement à une dignité ; il désignait même à Venise, selon Du Cange (*Glossaire,* V, 635, 7), le détenteur d'une charge militaire importante.

L'iconographie est byzantine mais la complexité de son organisation est singulière, comme l'est la place réservée à saint Pierre, aux côtés de la Vierge, dans les scènes de l'Ascension, de la Transfiguration et de la guérison de sa belle-mère, scènes rares à Byzance en dehors de cycles christologiques très développés. La densité de la composition et la sculpture très profonde, parfois détachée en ronde bosse, s'éloignent également des critères de l'art byzantin classique.

On retrouve ces éléments sur un diptyque du musée de Varsovie, de même forme et de dimensions comparables, également sculpté de scènes christologiques en fort relief ; la teneur même de l'inscription qui court tout autour des deux volets et le décor de leur revers contribuent à associer plus étroitement encore les deux ivoires (Ratkowska, 1965, p. 92-116 ; Cutler, à paraître), en dépit d'une facture moins élégante.

Des rapprochements avec des œuvres byzantines des Xe-XIIe siècles ont été proposés, sans qu'aucun n'emporte la conviction. Aussi l'hypothèse d'une origine italienne, dans un milieu fortement byzantinisant comme, notamment, Venise à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle (Beckwith, 1966, p. 23 ; Gaborit-Chopin, 1978, p. 126 ; 1982, p. 245), reste-t-elle séduisante. Elle rendrait compte, en effet, des modèles grecs de style différent qui paraissent avoir servi à l'ivoirier. De plus, la vigueur des reliefs, presque en ronde bosse, rappelle aussi, quoique beaucoup plus accentuée, des procédés apparus sur des pièces attribuables à Venise (no 172) et qu'on retrouve, en sculpture notamment, sur les colonnes du *ciborium* de Saint-Marc ou sur le bas-relief de la *Traditio Legis* de la chapelle des reliques de Saint-Marc, attribués au XIIIe siècle, où s'observent des drapés aux accents antiquisants comparables (cf. Lucchesi Palli, 1942). Le rôle des Vénitiens à Constantinople pourrait aussi expliquer la présence de saints orientaux rares en Occident comme Nicétas, Patapios et Akindynos : une église de Constantinople, dédiée à ce dernier saint, appartenait d'ailleurs, au XIIIe siècle, aux Vénitiens (Janin, 1969, p. 16). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BILLIET, 1846, p. 559-604 ; GONSE, 1879, p. 192-193 ; GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, 1934, no 222 ; VOLBACH, 1958, p. 23 ; RATKOWSKA, 1965, p. 92-116 ; TARALON, 1966, p. 277, pl. 130-131 ; BECKWITH, 1966, p. 23 ; PERRET, 1967, p. 103-109 ; GABORIT-CHOPIN, 1982, p. 245, fig. 356 ; DURAND, 1990, p. 47-53.

EXPOSITIONS
Paris, 1878 ; Paris, 1900, no 727 ;
Trésors des églises de France, 1965, no 699.

No 174, revers

174

Stéatites

La stéatite, appelée aussi saponite ou pierre de lard, est une pierre de couleur généralement vert pâle ou gris-vert, tendre, facile à travailler, mais fragile. Les gisements sont nombreux tout autour de la Méditerranée, notamment en Égypte, en Cappadoce, dans les îles de la mer Égée et à Chypre, où l'exploitation des carrières remonte le plus souvent à l'époque néolithique.

Fig. 1
Navette à encens;
art byzantin, XIIe siècle (?) et Venise, vers 1320-1340;
Venise, trésor de Saint-Marc

Les Byzantins, après la crise iconoclaste, eurent aussi recours à ce matériau pour confectionner des sceaux ou de petites croix pectorales (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, pl. I). Ils l'employèrent parfois également, comme dans l'Antiquité (cf. exp. *Spätantike,* 1983, n° 125), pour des vases faits à l'imitation de ceux de sardoine ou de jaspe, et dont un exemple unique, attribué au XIIe siècle, subsiste à Venise (fig. 1; exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1954, n° 43); on peut également citer pour l'époque paléologue deux petites patènes *(panagiaria)* au Mont-Athos (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nos 131 et 132). Mais la stéatite fut surtout débitée en plaques relativement minces, sculptées et gravées, pour réaliser de petits bas-reliefs figurés. La chaleur est réputée durcir la stéatite (Tardy et Level, 1980, p. 424), et il est assez vraisemblable que ces plaques, une fois sculptées, étaient cuites; elles pouvaient ensuite recevoir des rehauts de dorure ou de peinture (fig. 2) dont certaines conservent encore des traces.

La plupart de ces petits reliefs, à l'iconographie exclusivement religieuse, pourvus ou non de montures, étaient probablement des icônes; mais certains pourraient avoir eu une autre destination : plaques de coffret (?) par exemple (no 176); d'autres, enfin, ont été employés, faute de matières plus précieuses, sur des reliquaires de la Vraie Croix (no 180). Un grand nombre de reliefs, de qualité très inégale, subsistent, la plupart sous la forme de fragments. Plus d'une centaine ont été réunis récemment en *corpus* (Kalavrezou-

Fig. 2
Icône peinte : saint Nicolas;
Sinaï, couvent de Sainte-Catherine

Maxeiner, 1985). Le terme de pierre « sans tache » (ἀμίαντος λίθος) qui paraît les désigner en grec ne se rencontre semble-t-il que dans des textes assez tardifs, pas avant le XIIIe siècle; il semble donc difficile d'identifier avec certitude des objets de stéatite dans les sources antérieures à cette date. Les plus anciennes stéatites conservées ne remontent pas au-delà de la seconde moitié du Xe siècle, et l'*Hétimasie* du Louvre (no 175) compte parmi les plus belles et les plus précoces. Il se trouve que l'essor de l'art de la stéatite aux XIe et XIIe siècles, et sous les Paléologues (nos 324-328), correspond à un moment où les ivoires semblent disparaître. C'est pourquoi on a souvent considéré que la stéatite s'était substituée, à partir du XIe siècle, à l'ivoire devenu rare, idée qui, même si elle a été contestée, rend pourtant compte d'une certaine réalité.

Les stéatites posent encore de nombreux problèmes : une seule, une des deux patènes du Mont-Athos, offerte par l'empereur Alexis III de Trébizonde (1349-1390) (*ibid.,* no 132), est précisément datée par ses inscriptions. Les datations reposent donc essentiellement sur des comparaisons avec les reliefs d'ivoires, les camées ou la sculpture; le problème des ateliers est plus complexe encore. Des pièces de grande qualité, stylistiquement liées, retrouvées en divers points de l'Empire ou au-delà de ses frontières, ont sans doute une origine commune, vraisemblablement constantinopolitaine (*ibid.,* p. 85-86). Cependant, quelques éléments iconographiques ou stylistiques (Bank, 1982) autorisent parfois l'hypothèse d'un atelier provincial ou périphérique (no 180), et il a sûrement dû exister, bien avant l'époque des Paléologues, d'autres ateliers que ceux de Constantinople. J. D.

175
Icône : Hétimasie et saints militaires

Constantinople, fin du Xe-début du XIe siècle
Stéatite, bois de tilleul (?), traces de dorure et de peinture
H. : 25,2 cm; l. : 17,8 (cadre); H. : 18,4; l. : 11,2; ép. : 0,4/0,8 (plaque)

INSCRIPTION
Cf. Durand, 1988. Traduction des vers gravés sur le registre médian :
« Martyrs des préceptes de l'Évangile, surgis des quatre extrémités (du monde), les *stratélates* (conducteurs d'armée) sont tous prêts (à recevoir) le prix remporté au combat de la *clérouquie.* ».

PROVENANCE
Anc. coll. de la comtesse M. de Béhague puis du marquis H. de Ganay; don du marquis de Ganay et de ses frères, en mémoire de leur père, 1988
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11152.

La plaque est divisée en deux registres sculptés en bas-relief, séparés par un bandeau plat aux bords moulurés qui porte une inscription gravée. A la partie supérieure est représenté le trône de l'*Hétimasie,* où repose le livre des Écritures, et qui symbolise l'attente du Jugement dernier : le trône a été préparé pour le retour du Christ sur la Terre à la fin des Temps (ἑτοιμασία : « préparation »); derrière, la croix à double traverse, la lance et l'éponge fixée au bout d'une pique rappellent la Passion. De chaque côté, les archanges Michel et Gabriel, vêtus du *loros* impérial brodé, montent la garde. Ils tiennent d'une main le globe terrestre où la croix est gravée et, de l'autre, le *labarum,* signe de victoire hérité de l'Antiquité. Au registre inférieur apparaissent les quatre plus grands saints militaires de l'Église grecque, les « mégalomartyrs » Demetrios, Théodore, Georges et Procope. Ils ne sont pas figurés en costume militaire mais sont vêtus, comme des martyrs, d'une dalmatique et d'une chlamyde brodée agrafée à l'épaule, qui dissimule leur main gauche, et tiennent une petite croix de leur main droite.

Les quatre vers dodécasyllabiques inscrits sur le bandeau médian éclairent le sens général de cette double image. Martyrisés au nom du Christ, les quatre saints militaires attendent « le prix de leur combat » et la promesse des Écritures que symbolise le Livre installé

sur le trône. Mais les saints « martyrs » sont aussi des « conducteurs d'armée »; leur « charge » s'exerce aux « quatre extrémités de la Terre »; ils proclament ainsi, par leur rôle universel, la légitimité des ambitions politiques et militaires de l'Empire byzantin.

La plaque est sertie dans un cadre de bois peint, évidé à cet effet, orné, au revers, d'une Croix. Cet encadrement, quoique ancien, paraît postérieur à l'époque byzantine. Il appartient cependant à une tradition qui transformait certains des reliefs de stéatite en icônes, comme le prouvent quelques rares exemples encore munis de montures byzantines de bois peint (Kalavrezou-Maxeiner, nos 14, 126, 149) ou d'orfèvrerie (*ibid.*, nos 8, 124, 159).

L'*Hétimasie* compte parmi les plus grandes stéatites aujourd'hui connues; elle est aussi l'une des plus belles et l'un des plus anciens témoins subsistants de l'art du bas-relief byzantin sur cette matière. Malgré l'usure générale, la qualité et la finesse de la sculpture restent sensibles. Le rythme majestueux de la mise en scène, l'élégance des attitudes et le canon classique des personnages évoquent ceux des plus beaux ivoires du « groupe Romanos » (nº 149); quelques termes de l'inscription, repris du vocabulaire antique militaire (« clérouquie ») ou de la palestre, et celui d' « oracles », relèvent aussi de l'esprit antiquisant de la Renaissance macédonienne. Cependant, une recherche décorative nouvelle qui se remarque dans les petits ornements gravés avec soin sur le trône ou sur les vêtements des saints militaires, distingue la stéatite de ces ivoires. Ces hachures, croisettes et petits rinceaux, qui connaîtront un ample développement aux XIe et XIIe siècles, apparaissent toutefois déjà sur quelques-unes des peintures du *Psautier* et du *Ménologe* de Basile II (Venise, Marciana, gr. 17, et Rome, Bibl. vat., gr. 1613; cf. Spatharakis, 1981, 2, pl. 70, 83, et Cutler-Nesbitt, 1986, p. 220). On peut donc attribuer le relief de l'*Hétimasie* à l'art constantinopolitain de la fin du Xe ou du début du XIe siècle. Le règne de Basile II (976-1025) ou de ses successeurs immédiats conviendrait d'ailleurs parfaitement aux implications politiques et militaires du sujet. J. D.

175

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1902, p. 229-236; FROEHNER, 1905, p. 4-6; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, nº 3, pl. 3 et 4; DURAND, 1988, p. 190-194 (avec bibl.).

EXPOSITION
Nouvelles acquisitions, 1990, nº 31.

176

Trois plaques : saint Demetrios, saint Jean Chrysostome, saint Nicolas

Constantinople, 1re moitié ou milieu du XIe siècle
Stéatite, traces de dorure
H. : 9,4 cm, 9,2 et 9,3; l. : 6,3; ép. : 0,6

INSCRIPTIONS
A) O A[γιoc] ΔΗΜΙΤΡΙΟC (« saint Demetrios »); B) O A[γιoc] IΩ[άννης] O XPICOCTOMOC (« saint Jean Chrysostome »); C) O A[γιoc] NHKO[λαo]C (« saint Nicolas »).

PROVENANCE
Anc. coll. R. Duseigneur; acq. en 1897 (A et B); anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929 (C)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 3969 et 3970 (A et B) et Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 5 (C).

Les trois plaques, de même forme et de mêmes dimensions, sculptées en bas-relief, présentent, de manière semblable, un saint personnage debout abrité sous un portique au décor identique. Il est donc probable qu'elles proviennent d'un même ensemble : cadre d'icône (cf. nº 181), icône à compartiments multiples (cf. Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nº 102), ou éventuellement boîte ou petit coffret.

Sur la première est représenté saint Demetrios, défenseur légendaire de Thessalonique, qui aurait été martyrisé en 306, l'un des plus grands saints militaires de l'Église grecque. Imberbe, les cheveux bouclés, il brandit d'une main son épée dont il tient le fourreau de l'autre; derrière son épaule gauche apparaît son bouclier.

Saint Jean Chrysostome, patriarche de Constantinople (398-407), l'un des quatre docteurs de l'Église grecque, occupe la deuxième plaque. Barbu, le front largement dégarni, il est vêtu comme un évêque métropolitain (Walter, 1982, p. 9-21). Il tient dans sa main droite une croix et porte, de la gauche, un livre à la reliure ornée.

Saint Nicolas, l'un des grands saints thaumaturges de Byzance, est figuré sur la troisième plaque. Barbu lui aussi, il est vêtu, comme saint Jean Chrysostome, des ornements épiscopaux; il tient un livre à reliure ornée de la main gauche et bénit de la droite.

Stylistiquement les trois plaques s'inscrivent à la suite de l'icône de l'*Hétimasie* (nº 175), avec laquelle elles partagent une même référence aux canons classiques, les mêmes ornements gravés (hâchures, croisettes...), des visages aux traits incisifs, des yeux fortement ponctués et des oreilles en forme de lyre bien caractéristiques. Toutefois, la recherche décorative paraît plus prononcée que sur l'*Hétimasie*; une légère élongation des proportions s'observe également, ainsi qu'une tendance à l'expressivité des visages, non seulement pour les saints prélats, mais aussi pour saint Demetrios, tendance qui devait atteindre un sommet dans la peinture constantinopolitaine au cours du XIe siècle (nos 266, 273). C'est donc dans la première moitié ou au milieu du XIe siècle que l'on pourrait placer l'exécution de ces trois petits reliefs. Quatre plaques d'argent doré, d'origine géorgienne, avec les saints Basile, Nicolas, Grégoire et Athanase, datées de 1040, fournissent aussi un utile repère de datation (cf. Bank, 1977, nº 558, et exp. *Au pays de la Toison d'or*, 1982, nº 69). De plus, la parenté des trois reliefs avec ceux de l'*Hétimasie*, œuvre probablement constantinopolitaine, et avec des stéatites retrouvées en fouilles en Crimée (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nº 51), à Éphèse (*ibid.*, nº A-151) et en Bulgarie à Tarnovgrad (Totev, 1992, fig. 1 et 10), plaide en faveur d'une attribution commune de toutes ces pièces à des ateliers de la capitale. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MOLINIER, 1896-II, p. 342 (A et B); SCHLUMBERGER, II, 1900, p. 57 (A), 41 (B); SCHLUMBERGER, 1902, p. 231 (A, B et C); MARQUET DE VASSELOT, 1914, nos 794 et 795 (A et B); BABELON, 1931, p. 179 (C); BANK, 1978, fig. 78 (A, B et C); KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, nos 11, 12 et 13.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nos 133 (C), 149 et 150 (A et B).

176

176

176

177

177
Plaque : Vierge Hagiosoritissa

Constantinople, milieu ou 2e moitié du XIe siècle
Stéatite, traces de peinture et de dorure
H. : 8,5 cm ; l. : 5,9
La plaque, sans doute brisée en haut à droite, a été sciée pour permettre une restauration (ôtée lors de son acquisition).

INSCRIPTION
Gravée : M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. Mutiaux ; vente, Paris, salle Drouot, 9 mai 1959, n° 99
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. AC 124.

La Vierge, nimbée, debout et vue de profil, lève les bras vers la main bénissante du Christ qui surgit d'un segment de ciel. Elle est installée sous une arcade en plein cintre supportée par des colonnettes jumelées qui reposent sur une haute base et soutiennent un chapiteau à motif végétal stylisé. Le décor de l'arc et de l'écoinçon subsistant est seulement ébauché comme parfois sur d'autres stéatites (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nos 31, 41) : des rehauts de peinture ou de dorure pouvaient être substitués à des motifs gravés.

Ce type iconographique de la Vierge en prière, de profil ou de trois quarts, en buste ou en pied, reprend sans doute, en l'isolant, l'attitude de la Vierge de la *Deesis*. Quelques exemples en ont été donnés à propos d'un bas-relief de marbre de Washington (Der Nersessian, 1960) ; une icône d'orfèvrerie conservée à Belgrade (fig. 1 ; exp. *Bulgarie médiévale,* 1980, n° 354) offre une composition semblable ; parfois la Vierge tourne son visage vers l'extérieur, comme sur un fragment de stéatite de la Bibliothèque nationale (fig. 2). Le type apparaît aussi sur des monnaies et une série de plombs des XIe-XIIe siècles (Bertelè, 1978), dont certains portent l'inscription « Hagiosoritissa », c'est-à-dire Vierge de la « Sainte Châsse » ; ce terme fait vraisemblablement référence à la châsse de la ceinture de la Vierge abritée dans l'église des *Chalchoprateia* de Constantinople où avait été primitivement déposée la précieuse relique, à moins qu'il ne s'agisse de la châsse du voile de la Vierge de l'église des Blachernes. Aussi l'image de la Vierge *Hagiosoritissa* reproduit-elle probablement les traits d'une icône conservée dans l'un ou l'autre de ces édifices.

Le style aux accents classiques, l'élongation de la silhouette, l'œil fortement ponctué, permettent d'inscrire ce petit relief à la suite des plaques avec les saints Demetrios, Jean Chrysostome et Nicolas du Louvre et de la Bibliothèque nationale (n° 176), au milieu ou dans la seconde moitié du XIe siècle, et de proposer une même origine constantinopolitaine. J. D.

Fig. 1
Icône reliquaire ;
Sofia, Musée national archéologique

Fig. 2
Fragment ;
Paris, Bibliothèque nationale,
Cabinet des Médailles, coll. W. Froehner

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1981, doc. n° 544.

EXPOSITION
Vingt ans d'acquisitions, 1967, n° 217.

178
Icône : Deesis

Constantinople (?), fin XIe-XIIe siècle
Stéatite
H. : 6,3 cm ; l. : 5 ; ép. : 0,7

INSCRIPTIONS
M[ήτη]P Θ[εο]Y ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C O AΓ[ιος] IΩ[άννης] (« la Mère de Dieu ; Jésus-Christ ; saint Jean »).

PROVENANCE
Anc. coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. XIV, 51.

La plaque, cintrée à la partie supérieure, est bordée d'une petite moulure. Elle est sculptée à la face d'une représentation de la *Deesis*. Au revers, quelques traits parallèles grossièrement gravés, dessinant une croix latine combinée avec une croix de saint André, sont tardifs. Ce petit relief était sans doute à l'origine serti dans une monture d'orfèvrerie ou un cadre de bois creusé selon son contour, comme l'est encore l'*Hétimasie* du Louvre (n° 175). A une date inconnue, sorti de son cadre, il a été percé d'un petit trou à la partie supérieure pour être transformé en pendentif. Cet usage explique l'extrême usure. Néanmoins, l'élégance des proportions et de la mise en page qui transparaît obéit à un désir de classicisme qui pourrait justifier une datation aux XIe-XIIe siècles (cf. Kalavrezou-Maxeiner, nos 62-68).

178

On peut aussi rapprocher ce relief d'une stéatite du musée historique de Moscou avec la Vierge orante (*ibid.,* n° 109 : XIIIe siècle) que A. Bank attribuait au XIIe siècle (Bank, 1977, n° 621), et de deux fragments d'icônes de stéatite, probablement d'origine constantinopolitaine, de la fin du XIe ou du XIIe siècle, découverts en Bulgarie, l'un avec saint Arthemios, le second avec la *Deesis,* fragment d'ailleurs ultérieurement transformé en pendentif (Totev, 1992, p. 124, fig. 3, et 131, fig. 13). J. D.

179
Médaillon : Vierge orante

Constantinople, XIIe siècle
Stéatite
D. : 2,7 cm ; ép. : 0,5

INSCRIPTION
M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 12.

179

Le petit médaillon rond est sculpté en bas-relief d'une image de la Vierge orante en buste, nimbée, les bras écartés de chaque côté, paumes ouvertes ; le revers n'a pas été sculpté.

La qualité du modelé des mains et du visage de la Vierge est encore sensible, malgré l'usure superficielle. Un long usage de ce petit médaillon, probablement serti dans une monture, comme le laisserait volontiers croire le rebord biseauté de la pièce, expliquerait aisément cette usure.

On a proposé d'attribuer ce petit médaillon au XIIIe siècle à cause de l'ampleur et du rythme des drapés (Kalavrezou-Maxeiner, 1985). Pourtant le drapé en éventail sur la poitrine de la Vierge, les fins plissés du *maphorion* qui couvre sa tête et les effets de volutes sur son épaule gauche trouvent de nombreux parallèles dans l'art des XIe-XIIe siècles et notamment dans la sculpture. On peut citer trois reliefs de marbre avec la Vierge orante où s'observent une rigueur et un agencement des drapés comparables : le premier provenant de l'église de Saint-Georges des Manganes, au musée d'Istanbul, le deuxième provenant de Thessalonique au musée de la Ville, attribués respectivement aux XIe et XIIe siècles (Grabar, 1976, nos 1 et 120), et le troisième remployé dans le maître-autel de l'église Santa-Maria in Porto à Ravenne (Lange, 1964, n° 5). Enfin, le visage rond et charnu de la Vierge peut être situé dans la descendance de celui du célèbre camée de Nicéphore Botaniate avec la Vierge orante conservé à Londres (cf. p. 276 ; Williamson, 1986, p. 90).

Ces éléments plaident donc pour une attribution au XIIe siècle ; la qualité du relief pourrait aussi justifier l'hypothèse d'une origine constantinopolitaine. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1931, pl. p. 179 ; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 108.

180

180
Pendentif : saint militaire

Constantinople, XIIe siècle
H. : 3,7 cm ; l. : 2,7 ; ép. : 0,6

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 33.

Le petit relief a été sculpté dès l'origine pour former un pendentif. Il s'agit donc d'un intéressant exemple, par ailleurs bien attesté, de l'usage de la stéatite pour de petits pendentifs.

De forme cintrée à la partie supérieure, il montre un saint militaire en buste. Dans l'angle droit apparaît la partie supérieure de son bouclier. Le relief ne comporte pas d'inscription gravée qui pourrait l'identifier. Il est toutefois possible que des lettres aient été jadis peintes sur le fond. Le revers est lisse.

La composition simple et aérée ainsi qu'une exécution relativement soignée, bien que rapide, en font une œuvre d'une assez belle qualité. Le traitement en touffe de l'épaisse chevelure bouclée, le visage rond aux grands yeux ouverts dont l'iris est fortement pointé, ont été rapprochés d'une icône avec trois saints militaires du musée de Cherson en Crimée, attribuée au XIIe siècle. La parenté stylistique entre le relief de Cherson et d'autres retrouvés en Bulgarie et à Constantinople même plaide en faveur d'une origine constantinopolitaine commune (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, p. 85-86). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1931, p. 179 ; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 93.

181

181

Saint Théodore

Constantinople (?), XIIe siècle
H. : 2,1 cm ; l. : 1,9 ; ép. : 2,7

INSCRIPTION
Ο ΑΓΙΟϹ ΘΕΟΔΩΡΟϹ (« saint Théodore »)

PROVENANCE
Anc. coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 2044.

La petite plaque, de forme carrée, est sculptée en bas-relief. Saint Théodore est représenté de face en buste ; il brandit une épée de la main droite. Le disque en bas à droite peut correspondre à l'entrée du fourreau de son épée ou au sommet de son bouclier.

La plaque, taillée en biseau sur ses quatre côtés et dont le revers n'est pas sculpté, était sans doute destinée à être sertie dans une icône de bois comportant plusieurs plaquettes de ce type : une très intéressante icône de bois conservée au Vatican présente ainsi, au centre, une plaque de stéatite avec saint Panteleimon, entourée de plaquettes carrées avec le Christ, des anges, la Vierge, saint Jean-Baptiste et des scènes de la vie du saint (fig. 1 ; cf. Kalavrezou-Maxeiner, 1985, n° 35).

Malgré des maladresses de traitement évidentes au niveau des épaules et des bras qui paraissent amaigris, le relief assez plat, le nimbe sans ornement et la barbe striée peuvent trouver des points de comparaison avec des pièces attribuées au XIIe siècle (cf. Kalavrezou-Maxeiner, nos 42, 52, 53, 56, 68). J. D.

Fig. 1
Icône de Saint Pantéleimon ;
Rome, musée du Vatican

182

182

Fragment d'un reliquaire de la Vraie Croix

Italie du Sud (?), XIe-XIIe siècle
Stéatite, traces de dorure, de rouge et de bleu
H. : 6,7 cm ; l. : 6,5 ; ép. : 1,1

INSCRIPTION
[ὁ ἅγιος Κονστάν]ΤΙΝΟϹ (« saint Constantin »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 6.

Le fragment, cassé sur toutes ses bordures, est sculpté d'une figure impériale vue de face, couronnée et nimbée, qui porte le vêtement de cérémonie byzantin avec le *loros* ramené par-devant, décoré d'une roue et de petits points. L'iconographie et les lettres subsistantes suffisent pour y reconnaître une représentation de Constantin. Sa main gauche s'appuie sur une mince moulure verticale qui se casse à l'angle droit au-dessus de sa tête et court ensuite à l'horizontale ; la droite est ramenée devant sa poitrine, en geste de vénération.

Fig. 1
Reliquaire de la Vraie Croix de Lentini ;
Syracuse, palais épiscopal

Fig. 2
Rouleau d'exultet ;
Bari, Archives de la cathédrale. Détail

Un reliquaire de la Vraie Croix en stéatite rehaussée de dorure, provenant de Lentini et conservé à Syracuse (fig. 1 ; Kalavrezou-Maxeiner, 1985, n° 46), permet de déterminer le type d'objet d'où provient le fragment du Cabinet des Médailles. La relique de Syracuse est en effet sertie dans un tableau de bois à encadrement saillant dont le fond est fait d'une plaque de stéatite sculptée ; au pied de la croix, Constantin et Hélène, debout, tiennent la croix d'une main et désignent, de l'autre, la relique. Au-dessus des bras de la croix apparaissent deux anges en attitude de vénération. Les images symboliques de Constantin et d'Hélène, sa mère, qui avait retrouvé sur le Golgotha le bois de la Croix, sont très répandues sur les reliquaires de la Vraie Croix (cf. n° 249, et Frolow, 1965, p. 224-225).

On peut toutefois se demander si l'usage de la stéatite pour une relique aussi précieuse que celle de la croix du Christ peut se concevoir à Constantinople même. De plus, le reliquaire de Lentini proviendrait du monastère basilien, c'est-à-dire grec, de San Filippo di Fragala en Italie du Sud (Frolow, 1961, n° 281). Or, sur ce reliquaire, les deux anges, à la partie supérieure, sont représentés en entier ; cette iconographie est inhabituelle à Byzance pour un reliquaire de la Vraie Croix, où ils apparaissent d'ordinaire en buste, de même que le traitement décoratif du *loros* impérial qui caractérise les deux stéatites de Lentini et de Paris. On pourrait donc proposer, à la suite de Frolow (1965, p. 217), une origine italo-byzantine pour le reliquaire de Lentini et, par conséquent, pour le fragment de la Bibliothèque nationale. Une certaine parenté stylistique entre les empereurs de Lentini et Paris et ceux qui apparaissent sur le célèbre rouleau d'*exultet* n° 1 de Bari, exécuté vers 1030 (Cavallo, 1982, p. 527-528, n° 489), pourrait non seulement plaider en ce sens, mais également constituer l'indice d'une date un peu plus précoce que celle proposée par I. Kalavrezou-Maxeiner. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, II, 1900, p. 277 ; BABELON, 1931, fig. 4, p. 179 ; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 47.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 134.

Glyptique : camées et intailles

La gravure des camées et intailles, abondamment pratiquée par les Grecs et les Romains, diminue d'importance à l'époque byzantine, mais n'en constitue pas moins un des éléments significatifs de l'héritage antique dans la genèse des arts somptuaires de Byzance.

L'art de l'intaille subsiste jusqu'à l'invasion arabe de 630, poursuivant tout d'abord la tradition romaine des portraits impériaux tout en introduisant des thèmes chrétiens (le Bon Pasteur, Jonas...). Au VIe-VIIe siècle sont attribuées de petites pièces en hématite à la gravure sommaire (cf. Ross, 1962, n° 117 ; Bonner, 1950, nos 334-337 ; Dalton, 1901, nos 86-87) et une série d'intailles en cristal de roche, destinées à être vues du côté de la face non taillée, en transparence, trouvées en Syrie, en Italie, à Chypre, à Constantinople et à Alexandrie (cf. nos 35-37). Quelques rares exemples de pierres plus précieuses, comme l'améthyste de Dumbarton Oaks à Washington (Ross, 1962, nos 116), ont été datés de la même période. Après la crise iconoclaste, alors que se développe, au IXe siècle en Occident, la gravure des intailles carolingiennes en cristal de roche, cette technique disparaît presque complètement à Byzance. On ne peut guère citer que quelques rares exemples (cf. Wentzel, 1957, p. 55 ; *id.*, 1972) comme la bague de Basile le Parakoimômène (n° 219), l'agate de Baltimore aux portraits de deux empereurs, Léon et Constantin (exp. *Early Christian and Byzantine Art*, 1947, nos 571), la *Deesis* du Cabinet des Médailles (n° 184), ou encore un saint Jean l'Évangéliste sur hématite du Victoria and Albert Museum que M. Hadzidakis date du XIe ou XIIe siècle (1944, p. 205, nos 105) et, probablement, la Nativité de Luynes (n° 183).

La gravure des camées, d'iconographie impériale aux IVe et Ve siècles (n° 33), se limite dès les VIe-VIIe siècles à quelques œuvres à sujets chrétiens avant de connaître un renouveau après la crise iconoclaste. L'iconographie, alors exclusivement chrétienne, très

Fig. 1
Camée au nom de Nicéphore Botaniate (1078-1081);
Londres, Victoria and Albert Museum

répétitive et conservatrice, se cantonne à des représentations du Christ, de la Vierge et de quelques saints, en demi-figure ou en pied, généralement isolés. Les compositions complexes à plusieurs personnages sont très rares (n° 193). Le choix des pierres est restreint : peu de pierres précieuses, sauf l'améthyste et le saphir pour quelques œuvres de petites dimensions (n^{os} 185, 186, 202), une large préférence étant donnée à des pierres plus tendres, notamment le jaspe, tantôt uni, vert sombre, tantôt zoné ou sanguin, exceptionnellement le lapis (n° 195).

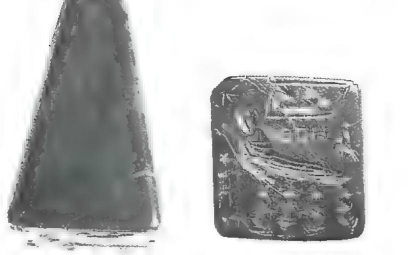
Les deux grands problèmes posés par les camées médio-byzantins sont le lieu de production et la datation. On tend naturellement à attribuer les pièces les plus belles ainsi que celles inscrites du nom d'un empereur aux ateliers de Constantinople et les œuvres médiocres, plus fréquentes, à des ateliers provinciaux. On peut cependant envisager une production de qualité diversifiée en accord avec le niveau social et la fortune des clients. Peu d'objets ont des provenances connues et celles-ci, très dispersées — Italie, Russie méridionale, Grèce, Constantinople —, peuvent être signes aussi bien d'une large diffusion depuis la capitale que d'une multitude de centres de production. Aucun vestige d'atelier n'a été retrouvé à ce jour. De plus, la permanence de l'iconographie, la médiocrité d'exécution de bien des pièces et la diffusion générale du style byzantin dans toutes les régions de l'Empire rendent hasardeuse la définition d'écoles ou de styles localisés. L'abondante série des camées de verre (plus de cent soixante-dix exemplaires connus; cf. n^{os} 218 et 334-339) qui devait être destinée à une clientèle moins fortunée, bien que certaines pièces soient serties de montures orfévrées, attribuée par M. C. Ross (1962) à Constantinople, est généralement considérée, à la suite de Volbach (1930) et de Wentzel (1959 et 1963), comme production vénitienne (cf. Vickers, 1974; Bank, 1978 et 1983; exp. *Byzantine and Post Byzantine Art*, 1985). Certaines œuvres, d'allure plus « byzantinisante » que byzantine, ont été classées soit comme des productions provinciales, soit comme des copies occidentales, et plus précisément italiennes, d'œuvres byzantines (cf. Bank, 1978-II). C'est en particulier le cas d'un groupe de camées en sardonyx à deux couches où le sujet, gravé dans la couche supérieure brune, se détache sur un fond blanc (cf. n° 329). Par comparaison avec des camées exécutés à la cour de Frédéric II de Hohenstaufen (cf. exp. *Die Zeit der Staufer*, 1977, p. 674-701), caractérisés par cette même bichromie et malgré les dissemblances iconographiques et stylistiques, H. Wentzel (1957, p. 43-44) en situe la production en Italie du Sud, au XIII^e siècle, attribution aujourd'hui remise en question.

Pour la datation, trois camées seulement peuvent être datés par leurs inscriptions (Wentzel, 1959); deux sont conservés à Londres (Victoria and Albert Museum) : un camée biface de jaspe, avec le Christ bénissant, et au revers une croix portant le nom de Léon, vraisemblablement Léon VI (886-912), et un médaillon de serpentine orné d'un buste de la Vierge Orante (fig. 1), inscrit au nom de Nicéphore Botaniate (1078-1081); le troisième est un camée biface de jaspe (coll. privée) avec la représentation d'un empereur du nom d'Alexis V Doukas agenouillé auprès de saint Georges, datable vers 1204. La monture ou, dans le cas de remploi, la pièce d'orfèvrerie sur laquelle le camée a pu être enchâssé (croix, reliquaire, couronne royale, plat de reliure; cf. n^{os} 187, 191, 202, 204), ainsi que l'appartenance à un trésor, peuvent donner des *terminus post quem*.

La comparaison avec les monnaies et les sceaux, d'iconographie assez voisine, peut aussi être utile, notamment pour les camées de verre qui sont également fabriqués à l'aide d'un moule métallique gravé en creux. Les comparaisons stylistiques avec les ivoires et les stéatites sont plus délicates en raison de la différence de dureté, et donc de travail, du matériau, et des contraintes liées à la petitesse de la surface.

Il n'en demeure pas moins que les X^e-XII^e siècles correspondent à la période de production la plus intensive durant laquelle furent exécutées les œuvres les plus remarquables. Toutefois, un *corpus* regroupant toutes les pierres dures gravées byzantines fait toujours défaut. Le rassemblement d'un grand nombre de camées et intailles des collections publiques françaises, réalisé ici pour la première fois, permettra peut-être des comparaisons fructueuses.

Mathilde AVISSEAU.



183

184

183
Intaille : Nativité

IX^e siècle (?)
Jaspe sanguin, bélière moderne en or
H. : 2,4 cm; base : 1,5 × 1,35

INSCRIPTION
A l'envers : Η ΓЄΝ[εσις] (« La Nativité »).

PROVENANCE
Anc. coll. de Luynes; don du duc de Luynes, 1862
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Luynes 176.

Sur la base presque carrée d'un tronc de pyramide sont gravées en intaille plusieurs scènes relatives à la Nativité du Christ, associées en une seule image : au centre, la Vierge, à demi allongée, tournée vers la droite, regarde l'Enfant emmailloté, couché dans une mangeoire, veillé par l'âne et le bœuf; en haut à gauche, l'étoile; en bas, à gauche, un berger avec une brebis (?) et, au centre, le Bain de l'Enfant; à droite un cavalier (un mage?) et, en dessous, un personnage assis (Joseph?).

Cette iconographie de la Nativité, courante dans l'art byzantin postérieur à l'Iconoclasme (cf. n° 154), remonte probablement à des modèles paléochrétiens : la mangeoire, l'âne et le bœuf, l'étoile, les bergers, Joseph et le Bain de l'Enfant étaient en effet déjà réunis sur une mosaïque de l'oratoire du pape Jean VII (705-707), connue par des relevés anciens (Juhel, 1991, fig. 5). On peut aussi citer une intaille de cristal de roche de Londres, montée en pendentif, attribuée aux VI^e-VII^e siècles, mais qui ne comporte pas les bergers (Beckwith, 1975, pl. I c).

Il s'agit probablement d'un cachet, comme le laissent penser la forme, la gravure en creux et le sens des lettres de l'inscription.

La miniaturisation de la scène est telle qu'il est difficile de juger du style, et, en dépit de l'avis de Millet, la complexité de l'iconographie ne constitue pas nécessairement l'indice d'une date aussi tardive que celle qu'il proposait (XII^e siècle). La rareté des intailles byzantines postérieures à l'Iconoclasme ne permet guère non plus de comparaison. L'absence de nimbe de la Vierge, sans être décisive, plaiderait plutôt en faveur d'une date relativement précoce, de même que la croix qui apparaît sans nimbe derrière la tête du Christ et ne se rencontre que très exceptionnellement à l'époque médio-byzantine (cf. n° 220). La forme de la pierre, assez rare, peut être rapprochée de trois autres exemples, de jaspe également, conservés au British Museum, gravés à la base de monogrammes, qui ont été attribués au VI^e siècle (Dalton, 1901, n^{os} 93-94-95). Toutefois, l'agencement des drapés de la Vierge et son *maphorion* enveloppant relèvent davantage de l'art médio-byzantin. On peut donc se demander s'il ne s'agit pas d'une œuvre immédiatement postérieure à la crise iconoclaste, s'inspirant au plus près des modèles paléochrétiens. M. A. – J. D.

BIBLIOGRAPHIE
ROHAULT DE FLEURY, 1878, p. 353; GARRUCCI, 1880, 478.31; SCHMID, 1890, n° 41; MILLET, 1916, p. 106 (note 3, c); *Catalogue*, 1924, p. 42, fig. 25; DELAPORTE, 1928, p. 64-65, n° 103, pl. X, 25.

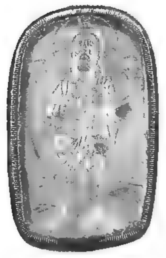
184
Intaille : Deesis

Constantinople, X^e siècle (?)
Sardonyx, monture en or moderne
H. : 4 cm; L. : 3,55 avec monture; ép. max. : 0,8

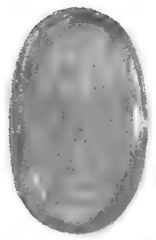
INSCRIPTION
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »); M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »), IωAN[νης] (« Jean »); au pourtour + Θ[εοτό]KЄ BOHΘI THN ΔOYΛIN C[οῦ] AN[(ν]A (« Mère de Dieu, protège ta servante Anne »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 338.

Au revers d'un camée ovale en sardonyx à trois couches du VI^e-VII^e siècle représentant l'Annonciation (cf. n° 41) a été gravée en intaille la *Deesis* : le Christ, au nimbe cruciforme sans auréole, la main droite levée dans le geste de la bénédiction, la gauche tenant le livre des Évangiles, est debout de face entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Babelon (1897, p. 183) supposait que le revers du camée inscrit au nom d'Anne avait été gravé pour Anne Comnène, fille d'Alexis I^{er} (1081-1118). En effet, les œuvres de glyptique, relativement rares à l'époque médio-byzantine, étaient probablement réservées à la cour impériale ou à son entourage. H. Wentzel a mis en doute cette attribution en raison de certains détails comme, notamment, le nimbe cruciforme du Christ, à croix à branches évasées, sans auréole, qui ne lui semble guère possible aux alentours de 1100. Après avoir passé en revue diverses princesses du nom d'Anne, l'une, fille de Léon III (716-740), l'autre, fille de



185



186

Théophile (829-842), l'hypothèse toutefois la plus satisfaisante lui a semblé une datation postérieure à la crise iconoclaste, peut-être le IX^{e} siècle, mais antérieure aux XI^{e}-XII^{e} siècles. Wentzel rapprochait l'intaille d'Anne d'une intaille sur cristal de roche carolingienne avec l'histoire de Suzanne du British Museum. Cependant, la thèse d'un développement de la glyptique carolingienne au contact d'artistes byzantins (Wentzel, 1970) est aujourd'hui fortement contestée (G. Kornbluth, 1983). La fréquence du thème de la *Deesis* à Byzance à partir du X^{e} siècle, le canon des personnages, trapus, à la tête relativement importante par rapport au corps, et l'allure encore classique des drapés parlent plutôt en faveur d'une datation autour du X^{e} siècle. Il en va de même de l'absence d'auréole, trait qu'on ne retrouve plus sur les monnaies après 1025, sans que l'on puisse proposer d'identification précise pour la destinataire de cette intaille. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, n° 264; GARRUCCI, 1880, pl. 478, fig. 29; BABELON, 1894, p. 191, fig. 144; BABELON, 1897, p. 182-183, pl. XXXIX, n° 338; WENTZEL, 1968, p. 1-11, pl. I-III; *id.*, 1972, col. 503.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1964, n° 103; *Splendeur de Byzance*, 1982, St. 1.

185
Camée : Christ bénissant

Constantinople, X^{e} siècle
Améthyste claire; inscription et nimbe gravés en creux; trou au-dessus du genou gauche; monture moderne
H. : 2,85 cm; l. : 7; ép. max. : 0,6

INSCRIPTION
Gravée : Ι[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »)

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 332.

Sur une petite plaque rectangulaire d'améthyste à angles arrondis et revers plat se détache en relief une figure en pied du Christ, debout sur un petit socle, bénissant et tenant le livre des Évangiles. L'améthyste, très claire et transparente, a été travaillée avec une grande habileté, compte tenu de la dureté de la matière et de la saillie du relief. Le drapé à plis souples et réguliers et le visage empreint de majesté et de sérénité témoignent d'une tendance classicisante. Les proportions de la tête, assez importantes par rapport au corps, pourraient être l'indice d'une date assez haute, peut-être au X^{e} siècle, avant l'apparition du canon élancé fréquent au XI^{e} siècle. On peut voir ce même type de silhouette trapue sur le camée en jaspe avec le Christ bénissant, au drapé plus souple, flottant autour des jambes, du Victoria and Albert Museum, daté du règne de l'empereur Léon VI (886-912).

La forme allongée du visage aux traits réguliers, le traitement du drapé et la technique de gravure rappellent ceux du Christ en cristal de roche du musée Benaki (exp. *Art byzantin*, 1964, n° 114), du camée d'améthyste du Louvre (n° 186) et du saphir de Washington (Ross, 1962, n° 120; Bank, 1978, n° 110, daté du X^{e} siècle). M. A.

BIBLIOGRAPHIE
DU MERSAN, 1838, p. 116, n° 141; CHABOUILLET, 1858, n° 258; DURUY, 1885, t. VII, p. 92; BABELON, 1897, p. 178-179, pl. XXXIX, fig. 332.

186
Camée : Christ bénissant

Constantinople, X^{e} siècle
Améthyste
H. : 2 cm; l. : 1,2; ép. : 0,8

INSCRIPTION
Gravée : Ι[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Anc. coll. de Clercq; don Boisgelin, 1967
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 919.

Le Christ en buste, très légèrement de profil, le Livre dans la main gauche, bénit de la droite, ramenée devant sa poitrine, type iconographique que l'on rencontre, notamment, sur un camée d'améthyste de la Bibliothèque nationale (n° 185).

La gravure assez fine, la matière transparente, la tête relativement petite, présentent une certaine parenté avec le Christ bénissant de saphir de l'ancienne collection Feuardent à Washington, attribué au X^{e} siècle (Ross, 1962, n° 120), dont on l'a souvent rapproché; la technique paraît aussi assez semblable à celle d'un camée de cristal de roche, avec le Christ bénissant, du musée Benaki d'Athènes, daté des X^{e}-XI^{e} siècles (exp. *Art byzantin*, 1964, n° 114). Toutefois, l'un des éléments de comparaison les plus proches semble être le camée, déjà cité, de Paris avec le Christ debout bénissant (n° 185), qui permet de proposer une attribution à Constantinople et une date sans doute assez voisine. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
DE RIDDER, 1911, VII, 2, n° 2440; COCHE DE LA FERTÉ, 1981, p. 428, n° 553.

EXPOSITION
Splendeur de Byzance, 1982, n° St. 5.

187

187
Camée : saint Nicolas

Constantinople, fin du X^{e}-début du XI^{e} siècle
Jaspe sanguin, monture d'argent doré moderne
H. : 5,8 cm; l. : 4,4; ép. : 1,2

INSCRIPTION
Gravée : Ο Α[γιος] ΝΙΚΟΛΑΟC
(« saint Nicolas »)
Angle droit inférieur brisé et recollé; le bord de la partie supérieure, retaillé, mord sur le nimbe et les inscriptions.

PROVENANCE
Croix-reliquaire de l'abbaye de Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère) au XVII^{e} siècle; cabinet Schneyder à Vienne; cabinet d'Alexis-François Artaud à Lyon; acq. par la ville de Lyon le 29 octobre 1835 (Lyon, Arch. mun., R 2/3)
Lyon, musée des Beaux-Arts, A 1549.

Ce camée provient, comme le camée dit de « Constant » du musée de Lyon, de la croix-reliquaire de l'ancienne abbaye de Saint-André-le-Bas à Vienne (cf. n° 34). Dès 1909, A. Blanchet les avait identifiés avec ceux décrits au XVII^{e} siècle par Claude-Nicolas Fabri de Peiresc en marge d'un dessin de la croix où figure un croquis de ce camée qui occupait alors le centre de la croisée supérieure (fig. 1).

Il s'agit d'un très beau camée, d'assez grandes dimensions. Saint Nicolas, identifié par l'inscription, est représenté debout, nimbé, revêtu des habits épiscopaux, tenant un livre de la main gauche et bénissant de la droite. Blanchet l'avait rapproché d'un bas-relief de stéatite figurant saint Nicolas (n° 176 C), avec lequel il partage en effet, outre les traits iconographiques, un style classique comparable, et avait proposé une date aux X^{e}-XI^{e} siècles. Les proportions et les têtes sont, toutefois, légèrement différentes et le canon un peu plus trapu. H. Wentzel, qui le croyait perdu, l'avait associé à un camée avec le Christ de Rome, moins fin cependant et de visage moins nuancé, pour lequel il suggérait une date au XI^{e} siècle (Wentzel, 1956, pl. B.1). Cependant, l'agencement des drapés et, surtout, le visage charnu de saint Nicolas, son haut front dégarni, ses grands yeux et le traitement de la barbe et des cheveux en fines mèches, sont assez semblables à ceux d'un camée avec saint Jean, remonté autour de l'an mil sur la reliure des Évangiles d'Otton III de Munich (Wentzel, 1959, fig. 9), ou à ceux du camée avec saint Jean de Paris (n° 188). Ces rapprochements justifient une attribution aux ateliers constantinopolitains de la Renaissance macédonienne à la fin du X^{e} ou au début du XI^{e} siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
COMMARMOND, 1855-1857, n° 89, p. 497; BLANCHET, 1909, p. 75-82, fig. 1; WENTZEL, 1959, p. 18 et n. 32; DURAND, 1987.

EXPOSITIONS
Lyon, 1826, p. 26; Lyon, 1827, n° 3, p. 32.

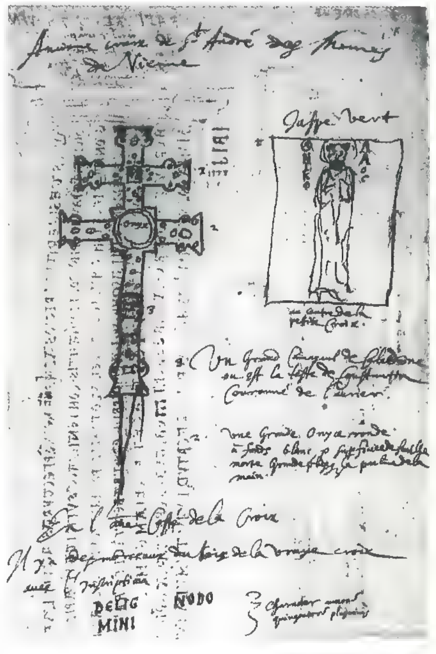


Fig. 1
Dessin de la croix
de Saint-André le Bas à Vienne;
Paris, Bibl. nat., ms. lat. 17558, fol. 30 v°

188

189

188
Camée : saint Jean l'Évangéliste

Constantinople, fin du X^{e} ou 1re moitié du XI^{e} siècle
Jaspe vert à veine jaunâtre ; monture moderne en or
H. : 4,7 cm ; l. : 4,5 avec la monture ; ép. max. : 1

INSCRIPTION
Gravée : Ο Α[γιος] Ιω[άννης] Ο ΘЄΟΛΟΓΟC (« saint Jean le Théologien »).

PROVENANCE
Acq. par Louis XIV le 14 février 1693
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 341.

Le camée de forme ronde, à revers plat, est orné d'une figure de saint Jean l'Évangéliste, assis de face sur un trône sans dossier, aux montants ornés d'entrelacs et pourvu d'un coussin allongé. Le relief doux et nuancé, la technique de la gravure parfaitement maîtrisée, en font une œuvre exceptionnelle. L'attitude du saint Jean trônant est de plus peu courante ; en effet généralement, sur les camées, les personnages sont représentés en buste ou en pied, sans aucun élément de décor. Ce camée est le seul à offrir ainsi une représentation de saint Jean l'Évangéliste assis, selon le type iconographique du Christ trônant, la main droite levée dans un geste de bénédiction, type lui-même assez rare sur les camées : on ne peut guère citer que le Christ de jaspe sanguin du musée de l'Ermitage (Bank, 1977, n° 159, fin XI^{e}-début XII^{e} siècle) et celui d'un camée rectangulaire en chrysoprase du musée du Vatican (Wentzel, 1956, p. 271, pl. B 3, XI^{e}-XII^{e} siècle). Les quelques exemples connus recensés par A. Bank (1963, p. 39-42) ont été datés, par analogies iconographique et stylistique avec des monnaies, de la seconde moitié du XI^{e} siècle ou du XII^{e} siècle.

Toutefois, le canon assez trapu, le drapé élégant et classique qui souligne le modelé du corps, le visage noble aux traits réguliers, le front haut, le nez droit, la petite bouche encadrée des mèches ondulées de la barbe et le dessin du nimbe qui se rapprochent du camée de saint Nicolas de Lyon (n° 187) suggéreraient plutôt une datation à la fin du X^{e} siècle ou dans la première moitié du XI^{e} siècle ; l'harmonie de la composition et la perfection de la technique plaident en faveur d'une attribution à un atelier de la capitale. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, n° 266 ; BABELON, 1897, p. 183-184, pl. XL, fig. 341.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 135.

189
Camée : l'archange saint Michel

Constantinople, X^{e}-XI^{e} siècle
Jaspe sanguin, deux petits éclats au bord
H. : 4,8 cm ; l. : 3,15 ; ép. max. : 0,95

INSCRIPTION
Gravée : M̆Ă, de part et d'autre de la tête (Μιχάηλ ᾿Αρχάγγελος : « l'archange Michel ») ; dans le champ à la gauche de l'archange : Ο ΦΗΛΑΣ (pour ὁ φύλαξ : « le gardien »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 28.

Le camée ovale, au revers légèrement bombé, est orné en relief d'une figure en pied, de face, de l'archange Michel, debout sur un petit marchepied saillant, tenant une épée appuyée sur l'épaule droite et le fourreau de la main gauche. Il est vêtu d'une cuirasse lisse maintenue par le *cingulum* noué autour de la poitrine, d'où dépasse une fine tunique, et d'un long manteau attaché sur l'épaule droite. Ses grandes ailes, à plumes et rémiges délicatement détaillées, sont déployées ; l'aile gauche, oblique, ménage un espace à l'inscription destinée à renforcer la valeur prophylactique de la pierre.

La représentation de saint Michel, un des saints byzantins les plus populaires, en guerrier, comme « archistratège », commandant des troupes célestes, est largement répandue dans l'art byzantin. Elle apparaît sur plusieurs camées, une quinzaine selon A. Bank (1978, p. 199), que W. Putzko (1975, p. 174-176) a classés en deux groupes. Le premier, comprenant neuf pierres, dont celle de la collection Schlumberger, caractérisé par la présentation frontale de l'archange, l'épée dans la main droite, le fourreau dans la gauche, s'inspirerait peut-être, selon A. Bank, d'une mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople et serait antérieur à la période paléologue. Se rattachent à ce groupe deux camées en sardonyx sombre à fond clair (Bank, 1971, p. 10 ; Wentzel, 1957, n° 18, p. 53, fig. 11) attribués à la production vénitienne du XIII^{e} siècle. Le

190

191

second groupe, stylistiquement proche d'œuvres de l'époque des Paléologues, présente saint Michel presque de trois quarts et la tête penchée. La qualité du travail de ce camée-ci, le détail des ailes, la gauche à demi repliée, l'intérêt porté au corps humain, la musculature du torse, de l'abdomen et des jambes, délicatement suggérée, le canon assez athlétique mais relativement peu élancé, permettent de suggérer une datation sous les Macédoniens, aux X^{e}-XI^{e} siècles (cf. Bank, 1978, n° 116). M. A.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1909, p. 561 ;
WENTZEL, 1968, fig. 4 ; PUTZKO, 1975, p. 174 ; BANK, 1978, p. 199.

190
Camée : le Christ Pantocrator

Constantinople (?), XI^{e} siècle
Jaspe sanguin
H. : 4,5 cm ; l. : 3,9 ; ép. max. : 1,15

INSCRIPTION
Gravée : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 334.

Le camée ovale, d'assez grandes dimensions, parfaitement conservé, au revers fortement concave et au droit bombé, porte un buste du Christ *Pantocrator*. Le buste est gravé en bas-relief, la tête se détachant en haut-relief du nimbe, lui-même légèrement saillant. Le visage majestueux est finement détaillé ; la chevelure retombe souplement sur les épaules ; les mèches ondulées de la barbe qui encadrent la petite bouche, les volumes du front, du nez légèrement busqué, des pommettes saillantes sont soigneusement sculptés. Le buste, en revanche, a été plus rapidement exécuté, le plissé rendu par quelques incisions, les mains sommairement gravées. Ce camée est très proche d'un jaspe vert de la collection Sommerville à Philadelphie, daté du XI^{e} siècle (exp. *Early Christian and Byzantine Art*, 1947, n° 554, pl. LXXVII ; Bank, 1978, n° 107). Stylistiquement on peut également le comparer à un Christ du Vatican attribué au XI^{e} siècle (Wentzel, 1956, p. 271, pl. B) et au saint Jean-Baptiste du musée de Vienne (Eichler et Kris, 1927, pl. 20, n° 127). Le camée du Cabinet des Médailles apparaît comme une reprise, peut-être un peu moins soignée et achevée, de celui de Philadelphie. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
DU MERSAN, 1838, p. 116, n° 140 ;
CHABOUILLET, 1858, n° 260 ; BABELON, 1897, p. 179-180, pl. XXXIX, n° 334 ; EICHLER et KRIS, 1927, p. 95 (à titre de comparaison) ;
BRÉHIER, 1936, pl. XVIII, 1 ;
WENTZEL, 1956, p. 271 (cite d'autres exemples comparables).

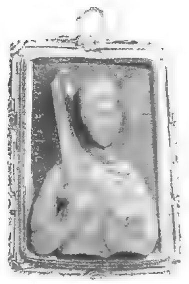
191
Camée : le Christ Pantocrator

X^{e}-XI^{e} ou XIII^{e} siècle (?) ; France (?), XIII^{e} siècle (monture)
Jaspe sanguin, petit manque dans le nimbe ; monture en argent à inscription en caractères niellés
H. : 4,5 cm ; L. : 4,1 avec la monture ; ép. max. : 1,05

INSCRIPTION
Gravée : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).
Sur la monture : *Sortilegis vires et fluxum tollo cruoris* (« j'ôte aux sortilèges leur efficacité et j'arrête l'hémorragie »).

PROVENANCE
Acquis le 3 avril 1852 de M. Franc à Paris
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. D. 2831 (Babelon 333).

Le camée, légèrement ovale, à revers plat, présente le type habituel du Christ en buste bénissant et tenant le livre des Évangiles. On peut y voir une imitation d'œuvres telles que le Christ du Cabinet des Médailles (n° 190), dont il reprend la coiffure, la barbe à deux larges mèches encadrant la petite bouche, les yeux saillants, l'allure générale du drapé, traité cependant ici de façon inhabituellement sèche et raide. La main soutenant les Évangiles est dissimulée par un pan du manteau, chose fréquente sur les monnaies de la fin du X^{e} et du XI^{e} siècle (Grierson, 1973, p. 148), mais ce pan est ici stylisé, en vague, comme si le graveur n'avait pas compris son origine. Le visage aigu, allongé, rappelle celui de certaines monnaies de Constantin VII (cf. n° 312), bien qu'au premier abord il semble d'un aspect presque moderne et de type occidental. Le type iconographique, la technique de gravure, l'inscription traditionnelle en grec, le matériau, le jaspe sanguin, pierre la plus fréquemment utilisée pour les camées byzantins, incitent à classer l'œuvre parmi la production orientale. L'attribution à un atelier provincial pourrait



192

alors expliquer la maladresse et la raideur de la facture. La monture occidentale en argent niellé porte une inscription latine à caractère prophylactique qui témoigne d'une utilisation de l'objet avec une double valeur d'amulette chrétienne et magique, cela dû aux propriétés attribuées au jaspe sanguin. La monture étant datable du XIIIe siècle, le camée a pu arriver en Occident au moment des Croisades, à moins qu'il ne s'agisse d'une copie occidentale, exécutée au XIIIe siècle, d'une œuvre byzantine. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, n° 259; SCHLUMBERGER, 1890, p. 155; BABELON, 1894, p. 224; BABELON, 1897, p. 179, pl. XXXIX, fig. 333; DALTON, 1901, p. 17, n° 106; EICHLER et KRIS, 1927, p. 956, n° 128 (cité comme comparaison).

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 155.

192

Camée : saint Demetrios

Constantinople, XIe siècle; France, XVIe siècle (monture)
Jaspe zoné : jaune moutarde, rouge et calcédoine translucide; or émaillé (monture)
H. : 3,25 cm; l. : 2,3 (avec la monture);
ép. max. : 0,75

INSCRIPTION
Gravée : Ο ΑΓ[ιος] ΔΗΜΙΤΡΙΩC
(« saint Demetrios »).

PROVENANCE
Ancien fonds, probablement Cabinet du Roi
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 343.

Le camée, rectangulaire, est cassé dans sa partie inférieure : il manque un fragment du bouclier et le bas du buste du personnage; la majorité des camées byzantins étant de forme ronde ou ovale, il s'agit probablement d'un fragment de camée plus grand présentant le saint en pied ou en demi-figure. Celui-ci a été taillé dans un jaspe zoné de façon à ressortir dans la partie opaque de la pierre, de tonalité rouge et jaune, sur le fond de calcédoine blonde translucide, contraste qui accentue l'impression de volume.

Saint Demetrios, nimbé, identifié par l'inscription gravée en creux de part et d'autre de sa tête, est vu de face, le bras droit ramené contre la poitrine, tenant une épée dégainée, un petit bouclier rond dissimulant la main gauche. Les représentations de saints militaires, isolés ou groupés par deux ou trois, sont fréquentes à partir du XIe siècle, notamment sur les stéatites (cf. nos 175, 180, 181). En glyptique, on peut citer le camée en sardonyx du Cabinet des Médailles avec saint Georges et saint Demetrios bénis par le Christ (n° 193), un camée en jaspe sanguin du musée de Vienne (Eichler-Kris, 1927, p. 95, n° 129, pl. 20) avec un buste de saint Georges, un camée en sardonyx sombre sur fond clair du musée du Bargello (Wentzel, 1956, p. 255) avec saint Georges en pied, à cuirasse lisse, daté par Wentzel du XIIIe siècle.

Avant le XIe siècle, saint Demetrios est plus généralement représenté en martyr, comme sur le « triptyque Harbaville » (n° 149) et comme il l'est encore sur la stéatite de l'*Hétimasie* du Louvre (n° 175); sur des stéatites attribuées au XIe siècle (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nos 15 et 16), représentant le saint en pied ou en buste, se retrouvent certaines particularités de notre exemplaire, notamment le visage juvénile étroit à l'ovale allongé, contrastant avec ceux, plus poupins, de plaques attribuées au XIIe siècle (*ibid.,* nos 21, 35), et la cuirasse à écailles fines. La qualité du travail pourrait donc, elle aussi, plaider en faveur d'une datation au XIe siècle. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1897, p. 185-186, pl. XL, fig. 343; EICHLER et KRIS, 1927, n° 129, p. 95.

193

193

Camée : saint Georges et saint Demetrios

Constantinople, XIe-XIIe siècle
France, XVIe siècle (monture)
Sardonyx à trois couches, brune, bleuâtre et rousse; or émaillé (monture)
H. : 6,7 cm; l. : 5,2 (avec la monture);
ép. max. : 0,7

INSCRIPTION
Ο ΑΓ[γιος] ΓЄΩΡΓΙΟC Ο ΑΓ[γιος] ΔΙΜΗΤΡΙΟC (« saint Georges; saint Demetrios »); de chaque côté du Christ : Ι[ησοῦ]C Χ[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 342.

Le camée ovale, d'assez grandes dimensions, plat au revers, à bord biseauté, est taillé dans une sardonyx à trois couches; les personnages blanc bleuté, les visages, chevelures et cuirasses, brun-roux, se détachent sur un fond brun.

Saint Georges et saint Demetrios, debout, de face, sont revêtus de l'équipement qui était celui des cavaliers de l'armée byzantine. Tous deux s'appuient sur un bouclier de forme lancéolée; saint Georges tient une épée appuyée sur son épaule droite et saint Demetrios une longue lance. Leur tête est ceinte d'un nimbe simplement gravé. Au-dessus d'eux, le Christ, en buste, couronné d'un nimbe crucifère sculpté en léger relief, étend les mains au-dessus de leur tête pour les bénir.

La représentation de saint Georges et de saint Demetrios en guerriers, et non plus en martyrs, est largement répandue dans tout le monde byzantin, notamment aux XIe et XIIe siècles, tant en peinture ou mosaïque que dans les arts mineurs ou sur les sceaux. Le thème du Christ couronnant ou bénissant des saints militaires apparaît en particulier sur plusieurs stéatites (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nos 5, 7 [XIe siècle], 21, 23, 27, 28 [XIIe siècle]), où l'on retrouve aussi certains détails du costume militaire, comme le bouclier en forme de feuille (*ibid.,* nos 6, 8, 21, 27, 28, datées des XIe et XIIe siècles).

Le visage à l'ovale allongé du Christ a conduit M. C. Ross (1962, p. 99) à rapprocher le camée de Paris d'un petit groupe d'œuvres comprenant, entre autres, un camée en saphir des collections de Dumbarton Oaks qu'il date, sur des critères stylistiques, du Xe siècle. Cependant, l'iconographie, la graphie avec des lettres liées font préférer la datation aux XIe-XIIe siècles proposée par A. Bank (1978, n° 112). Le travail de la pierre, une sardonyx à trois couches, assez rarement utilisée à l'époque byzantine, la qualité de la gravure — personnages en assez fort relief, modelé soigné, détails des visages, des cuirasses et des vêtements finement ciselés — montrent qu'il s'agit d'une œuvre commandée par un haut personnage, peut-être de la cour impériale. Bien que l'iconographie des saints militaires se soit répandue dans tout l'Empire, saint Georges et saint Demetrios étaient spécialement vénérés à Constantinople. Une production dans un atelier de cette ville semble vraisemblable. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
HASE, 1828, p. XXII et p. 182; DU MERSAN, 1838, p. 116, n° 143; CHABOUILLET, 1858, n° 267; LABARTE, 1864, p. 198; SCHLUMBERGER, 1890, p. 91; BABELON, 1894, p. 190, fig. 143; BABELON, 1897, p. 184-185, pl. XL, fig. 342; ROSS, 1962, p. 99; BANK, 1978, n° 112.

194

Camée : Vierge orante

Constantinople, XIe-XIIe siècle
Jaspe sanguin; monture d'argent moderne
D. : 3 cm

INSCRIPTION
Gravée : Μ[ήτη]Ρ Θ[εο]Υ (« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. Révoil; acq. en 1828
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MRR 219.

194

La Vierge est représentée en orante; l'iconographie rappelle, notamment, celle d'un camée disparu de Rome, qui portait une inscription au nom de Léon VI (Wentzel, 1959, fig. 6).

Il s'agit d'un très beau camée, d'une grande finesse d'exécution. L'aisance de la mise en page, le visage et les mains, au modelé nuancé, les drapés sobres et classiques, les petits ornements gravés à la taille et sur les avant-bras, montrent une maîtrise technique qui justifierait une attribution aux ateliers de Constantinople. Le style, à la fois monumental et délicat, s'inscrit dans la descendance d'une très belle Crucifixion, conservée à Londres, pour laquelle on a proposé une date très précoce autour de 900 (exp. *Art byzantin,* 1964, n° 109; Williamson, 1986, p. 86). Mais les petits ornements gravés du vêtement de la Vierge du Louvre, son visage plein, ses épaules étroites et la tête en un fort relief, ainsi que les drapés aux arêtes émoussées, se retrouvent généralement sur des pièces nettement plus tardives, comme, par exemple, un camée de lapis avec la Vierge *Hagiosoritissa* de la Fondation Abegg, attribué par A. Bank au XIIe siècle (1978, n° 113), et suggèrent une datation autour des XIe-XIIe siècles. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
ROHAULT DE FLEURY, 1878, p. 353, pl. CXL; COURAJOD, 1886, n° 193, p. 47; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 792; DURAND, 1987.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 136.

195

195

Icône de lapis-lazuli

Constantinople, 1re moitié du XIIe siècle
Lapis incrusté d'or, argent doré, filigranes, cuivre (anneau de la bélière),
mastic-cire (?), pierres précieuses, une perle
H. : 8,3 cm ; et 10 (avec bélière) ;
H. du lapis : 6,4 ; l. : 4,3

INSCRIPTIONS
Sur une face : I[ησοῦ]C X[ριστό]C
(« Jésus-Christ ») ; *sur l'autre :* M[ήτη]P Θ[εο]Y
(« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. trésor de l'abbaye de Saint-Denis ;
mentionné pour la première fois dans l'inventaire en bref de 1505 ; déposé au Museum
le 5 décembre 1793
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 95.

Le camée de lapis-lazuli, parmi les plus grands connus, est sculpté d'un côté d'une Vierge orante debout, de face, et, de l'autre, d'un Christ également debout tenant le Livre et bénissant. Des rainures, creusées dans la pierre, sont incrustées d'or pour dessiner les nimbes, les lettres des inscriptions et les deux arbustes qui, sur chaque face, cantonnent le Christ et la Vierge. La monture d'argent doré qui l'enserre, de section carrée, porte encore les vestiges d'un décor où des rosettes de filigranes alternaient avec des perles et des turquoises. Sur les tranches, les traces de sept éléments métalliques régulièrement espacés, limés, correspondent sans doute à des languettes ou à de petits anneaux destinés à retenir deux fils de petites perles.

Les incrustations d'or, qui évoquent le procédé utilisé sur les portes de bronze damasquinées d'argent (cf. n° 240), sont exceptionnelles sur pierre dure ; elles ne se rencontrent que sur trois autres pièces des Xe-XIIe siècles : une coupe d'agate de l'Ermitage (Bank, 1977, n° 627), un camée de lapis du musée des Armures de Moscou (*ibid.*, n° 635) et une icône de lapis du trésor de Saint-Marc de Venise (exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 35). Le style des reliefs, les têtes ovoïdes ainsi que les drapés aux arêtes émoussées qui laissent transparaître les corps appartiennent au XIIe siècle, date généralement proposée. Toutefois, le dessin stylisé des arbustes qui entourent le Christ et la Vierge, très comparable à celui des bouterolles d'une croix-reliquaire du trésor d'Eine en Belgique qui porte une inscription dédicatoire au nom de Marie Comnène, fille d'Alexis (exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, O. 21), pourrait plaider plutôt en faveur de la première moitié du siècle.

La monture, creuse, est remplie d'une sorte de mastic-cire, destiné à lui donner une certaine résistance. Le métal avait été préalablement découpé de trous où les rosettes de filigranes avaient été ensuite fixées à l'aide de cire, de même que les perles et les turquoises sur lesquelles des bâtes, très simples, avaient été collées, également à la cire. Cette technique relativement sommaire, qui évitait les opérations délicates de soudure, est bien attestée dans l'orfèvrerie des XI-XIIe siècles, on en trouve d'ailleurs une variante sur le reliquaire de Jaucourt (n° 249). Les rosettes de filigranes évoquent aussi celles, si fréquentes, dans la sculpture monumentale des XIe-XIIe siècles. Aussi la monture, qui ne correspond pas à ce que l'on sait de l'orfèvrerie byzantine plus tardive, doit-elle être contemporaine du camée ou de très peu postérieure. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
LABORDE, 1853, n° 715 ; BARBET DE JOUY, 1865, pl. XI ; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 791, pl. LV ; MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1973-1977, I et II, n° 40, III, p. 46-47, pl. 29.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 137 ; *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 35 a ; *Trésor de Saint-Denis,* 1991, n° 39.

196

197

198

196

Camée : Vierge orante

XIIe siècle
Jaspe sanguin, monture en alliage cuivreux, à bordure dentelée, bélière de suspension et trois anneaux
H. : 4 cm ; l. : 2,9 ; ép. max. : 1,3 (avec monture)
Éclat en surface dans l'angle inférieur droit

INSCRIPTION
Gravée : M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 29.

Le camée oblong, monté en pendentif, est sculpté en relief assez plat d'une image de la Vierge orante, en buste, vêtue de la *stola* et du *maphorion,* les mains levées, paumes ouvertes, devant la poitrine. Ce type iconographique est illustré par de nombreux camées byzantins (cf. n° 197 ; Putzko, 1969, p. 164, 169), et en particulier par l'un des rares camées datés par une inscription, celui de Nicéphore Botaniate (1078-1081) conservé au Victoria and Albert Museum (cf. p. 276 et exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, p. 124). L'exemplaire du Cabinet des Médailles est, malgré la lourdeur du visage, d'une facture assez soignée. Le *maphorion,* légèrement bombé sur la tête, est d'un modelé délicat, son plissé détaillé par de nombreuses incisions, et les mains sont relativement fines et allongées. Le visage très usé, présente des traits — ovale allongé mais aux joues épaisses, petits yeux en amande, nez épaté — communs à plusieurs Vierges de ce type datées du XIIe siècle (Putzko, 1969, pl. II, fig. 3, 5 ; Bank, 1978, n° 112 et ici n° 197). M. A.

197

Camée : Vierge orante

XIIe siècle
Jaspe, monture d'argent moderne
H. : 2,5 cm ; l. : 1,8 ; ép. : 0,9
Le camée paraît avoir été retaillé en biseau de chaque côté du buste de la Vierge. L'inscription aurait pu alors disparaître

PROVENANCE
Inconnue
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. H. 2185.

La Vierge orante en buste (cf. n° 196), les mains ouvertes devant elle, occupe ce camée de forme ovale, vraisemblablement retaillé de chaque côté du buste.

Ce camée et un deuxième avec la Vierge orante, également conservé à Lyon (cf. n° 198), ont été rapprochés par H. Wentzel d'un Christ trônant du Vatican (1956, pl. B, 2, n° 816). Mais le camée de Lyon est assez différent de ces deux pièces. La gravure exécutée sans véritable finesse, mais habile, le nez épaté, les traits hâtifs mais précis, le rapprochent bien davantage du camée avec la Vierge orante Schlumberger (cf. n° 196) et, notamment, d'un camée de même sujet provenant de la Trinité de Pskov (XIe-XIIe siècle, Putzko, 1969, p. 164-166). Les proportions du corps, le traitement des yeux aux paupières lourdes et les drapés multiples sont aussi comparables à ceux d'un Christ trônant de Rome attribué aux XIe-XIIe siècles (Wentzel, 1956, pl. B, 3). Cependant, la tête en relief, assez détachée du fond par rapport au corps, et l'élongation sensible du canon plaident plutôt en faveur du XIIe siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
WENTZEL, 1956, p. 271 ; DURAND, 1987.

198

Camée : Vierge orante

Occident à la manière byzantine (?),
XIIe-XIIIe siècle
Jaspe sanguin
H. : 2 cm ; l. : 1,9 ; ép. : 0,6
Deux ébréchures en bas à droite

INSCRIPTION
Gravée : M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Cabinet de la ville de Lyon, avant 1816
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. A. 1570.

Le camée, de forme grossièrement ronde, est sculpté d'une Vierge orante, en buste, de face, les mains ouvertes devant elle (cf. n° 196).

Le style est assez lourd et relâché ; les drapés sont mous, sommairement esquissés, le visage empâté et les mains à peine ébauchées. Ces caractères se retrouvent plus ou moins prononcés sur une série de camées, attribuables au XIIe-XIIIe siècle, comme, par exemple, deux Vierges orantes des collections russes et un Christ de Novgorod (Bank, 1978, nos 112, 111 et 109). H. Wentzel a aussi rapproché le camée de Lyon d'un Christ trônant de Rome où s'observe la même dégénérescence des formes sculptées (Wentzel, 1956, pl. b, 2, n° 816). Il ne serait pas impossible, dans ces conditions, que ces hésitations techniques, jointes à la couleur assez inhabituelle du jaspe, trahissent des imitations d'œuvres byzantines, produites à la périphérie de Byzance ou en Occident (Wentzel, 1975, p. 31-39 ; 1956, p. 239-278). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
ARTAUD, 1816, p. 126, n° 87 ;
COMMARMOND, 1855-1857, n° 110, p. 501 ;
WENTZEL, 1956, p. 271 ; DURAND, 1987.

199

200

199

Camée : la Vierge Hodegetria

Constantinople, XIIe siècle
Jaspe sanguin
H. : 4,25 cm ; l. : 3,5 ; ép. max. : 0,9

INSCRIPTIONS
Gravées : M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu ») ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 339.

Le camée ovale, à revers lisse et bordure en biseau, est sculpté en assez faible relief. La Vierge, vue à mi-corps de trois quarts à droite, la tête voilée du *maphorion* orné du motif traditionnel de l'étoile et nimbée, tient sur son bras gauche l'enfant Jésus assis, la tête entourée d'un nimbe crucifère. L'enfant tient un rouleau dans sa main gauche, et fait un geste de bénédiction de la droite. Le tombé élégant des plis du *maphorion* et de la tunique du Christ, les détails du visage de la Vierge finement rendus — yeux en amande aux lourdes paupières, nez long et fin, petite bouche à la lèvre inférieure charnue — témoignent d'une facture soignée, de même que les reliefs délicatement arrondis et les arêtes adoucies des plis. Contrastant curieusement avec cette recherche, le visage de l'Enfant est plus grossièrement taillé, son nimbe simplement gravé et non en léger relief comme celui de la Vierge.

L'adoucissement du type majestueux de la Vierge *Hodegetria* apporté par la tendre inclinaison du visage de la mère vers l'enfant, mouvement apparaissant aussi sur un camée du Vatican (Wentzel, 1956, p. 271, pl. B, 10, daté du XIIe siècle) et sur un camée à double face, avec la Vierge et saint Panteleimon, daté du XIIIe siècle (exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, pl. 126), fait pencher en faveur d'une datation au XIIe siècle. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
CHABOUILLET, 1858, nº 265 ;
ROHAULT DE FLEURY, 1878, p. 353 ; BABELON, 1897, pl. XL, fig. 339 ; BRÉHIER, 1936, pl. XVIII (XIIe siècle) ; FROLOW, 1966-III, p. 629, note 29.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 154.

200

Camée : le Christ Pantocrator

XIIe siècle, retouché au XIXe siècle
Jaspe gris strié de rouge, à fines veines blanches
H. : 2,9 cm ; l. : 2,4 ; ép. max. : 1

INSCRIPTION
Gravée : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 283.

Le camée ovale, à revers plat et épais bord arrondi, porte un buste du Christ bénissant, présenté selon le schéma habituel du *Pantocrator* (cf. nº 190) ; mais la main gauche, qui soutient le livre des Évangiles, est dissimulée par un pan de draperie, détail qui apparaît très fréquemment sur les monnaies dès la fin du Xe et au XIe siècle (cf. nº 312). Le visage, en revanche, diffère de ceux habituellement rencontrés. Le grand front, les yeux en amande, la barbe traitée en petites mèches courtes s'inspirent peut-être, par exemple, de ceux de saint Jean l'Évangéliste du Cabinet des Médailles (nº 188). Cependant, le nez très mince à arête étroite, les yeux enfoncés, le modelé en creux des joues, presque à pans coupés, sont autant de traits insolites qui pourraient justifier l'hypothèse d'une imitation d'une œuvre byzantine telle que, par exemple, le saphir du British Museum (Dalton, 1901, nº 107), et l'attribution éventuelle à un atelier occidental du XIIIe siècle.

Néanmoins, en deuxième analyse, le nimbe taillé en creux par rapport à la surface du camée et le visage en retrait par rapport au corps font penser que le camée a dû être retaillé, et ce en raison de l'aspect parfaitement saint-sulpicien du visage du Christ, plutôt à l'époque moderne. M. A.

201

202

203

201

Camée : saint Nicolas

Constantinople, XIIe siècle
Saphirine, argent doré (monture)
H. : 3,4 cm (avec monture) ; l. : 2 (avec monture)

INSCRIPTION
Gravée : O AΓ[ιος] N[ι]KOΛAOC (« saint Nicolas»).

PROVENANCE
Entré au Louvre avant 1816, vraisemblablement en décembre 1793 avec les objets réservés par la Commission des arts pour le Museum, parmi les pierres non décrites
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 84.

Saint Nicolas, en buste, nimbé, revêtu des habits épiscopaux, tient un livre de la main gauche, voilée, et bénit de la droite. Le camée, légèrement concave au revers, est sculpté en fort relief.

En dépit d'une certaine parenté avec le Christ bénissant en saphir de Dumbarton Oaks, pour lequel on a proposé une origine constantinopolitaine du Xe siècle (Ross, 1962, nº 120), les épaules étroites, la tête allongée, les yeux assez gros où l'iris n'est pas indiqué, le front légèrement plissé, le rapprochent d'un camée d'agate de saint Nicolas de Moscou, attribué au XIe-XIIe siècle (Bank, 1977, nº 636) et, surtout, du camée de saphir du Louvre avec saint Jean-Baptiste remonté sur la couronne de Napoléon (nº 202) qui paraît devoir être attribué au XIIe siècle. La matière, précieuse, plaide par ailleurs pour une attribution vraisemblable à l'art de la capitale. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MARQUET DE VASSELOT, 1914, nº 798.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 161.

202

Camée : saint Jean-Baptiste

Constantinople, XIIe siècle
Saphir ; monture de cuivre doré (1804)
H. : 2,6 cm ; l. : 1,9

INSCRIPTION
Gravée : O AΓ[ιος] IΩ[άννης] O ΠPOΔPOMOC (« saint Jean le précurseur »).

PROVENANCE
Buste-reliquaire de saint Benoît du trésor de Saint-Denis, offert par le duc de Berry en 1401 ; déposé au Museum le 5 décembre 1793 ; remonté en 1804 sur la couronne de Napoléon
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MS 91 (couronne).

Saint Jean-Baptiste en buste, nimbé, est drapé dans un manteau qui laisse son épaule droite dégagée. Sa main droite est ramenée sur sa poitrine tandis qu'il tient une croix à longue hampe de l'autre main. L'iconographie du précurseur est traditionnelle et l'on en connaît d'ailleurs plusieurs autres versions sur camées (Putzko, 1972, p. 107-114).

La finesse de la sculpture et le caractère précieux du matériau utilisé, particulièrement difficile à travailler, autorisent une attribution à des ateliers de la capitale. L'élongation des proportions du buste aux épaules étroites, la pose très légèrement de trois quarts, la tête barbue longiligne, le dessin de l'œil, les rides du front, qui rappellent, notamment, le camée de saint Nicolas du Louvre (cf. nº 201), paraissent pouvoir être attribués, comme on l'a proposé, au XIIe siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1973-1977, I, nº 20 ; II, p. 77, 81 ; III, pl. 206 ; MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1975, p. 145.

EXPOSITION
Trésor de Saint-Denis, 1991, nº 66 E 17.

203

Camée : saint Jean l'Évangéliste

XIIe-XIIIe siècle
Jaspe zoné, rouge, jaune et vert
H. : 3,35 cm ; l. : 2,95 ; ép. max. : 1,2

INSCRIPTION
O AΓ[ι]OC IΩ[άννης] O ΘEOΛOΓOC (« saint Jean le Théologien »).

PROVENANCE
Acq. de M. Dosseur à Paris, 16 octobre 1913
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. N 4118 (Babelon 341 *bis*).

Le camée, de forme cintrée à la partie supérieure, à revers plat et épais bords arrondis, est gravé en relief assez plat d'un buste de saint Jean de trois quarts face, nimbé, tenant le livre des Évangiles des deux mains.

L'iconographie est la même que celle d'un petit camée de chrysoprase du musée de Vienne (Eichler et Kris, 1927, nº 138), de style plus souple et naturaliste. Ici, la raideur et la stylisation de la silhouette n'empêchent pas une certaine force d'expression. Le traitement, bien que sommaire, est vigoureux. Le nimbe, les plis du manteau, les mèches de la barbe et de la chevelure sur les tempes, les rides du front et les feuillets du livre sont rendus par de profondes et larges incisions. La gra-

204

phie reste soignée et régulière. Les formes simplifiées des yeux en amande, du nez en trapèze, des mains larges aux doigts rectangulaires, sont caractéristiques d'un certain nombre de camées de production courante datés des XIIe ou XIIIe siècles, comme le jaspe avec le Christ bénissant du musée de Novgorod (Bank, 1978, n° 109) ou deux Vierges orantes de Saint-Pétersbourg et de Rostov (Bank, 1978, nos 111 et 112). M. A.

204

Camée : l'archange saint Michel

Italie, Venise (?), vers 1200 ou début du XIIIe siècle
Agate à deux couches
H. : 2,5 cm ; l. : 2,4

INSCRIPTION
O A[γιος] MI[χαήλ] (« saint Michel »)

PROVENANCE
Buste-reliquaire de saint Benoît du trésor de Saint-Denis, offert par le duc de Berry en 1401 ; déposé au Museum le 5 décembre 1793 ; remonté en 1804 sur la couronne de Napoléon
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MS 91 (couronne).

Saint Michel, ailé, debout, est vêtu d'une armure et d'un long manteau noué à l'épaule qui retombe derrière lui ; la tête légèrement tournée de profil, il brandit de la main droite son épée dont il tient, de l'autre main, le fourreau. Cette iconographie guerrière de l'archange, qui devait connaître un grand succès sous les Paléologues, se rencontre aussi sur d'autres camées byzantins (cf. n° 189) ou byzantinisants des XIIe-XIIIe siècles (cf. Wentzel, 1956, n° 1236 ; 1957, n° 11 ; Putzko, 1975, p. 174-175).

H. Wentzel a rapproché le saint Michel du Louvre de celui de Munich, par ailleurs de même forme, de matière et de couleurs identiques, bien que de travail un peu moins soigné (Wentzel, 1957, n° 18). On peut aussi le comparer avec le saint Michel, très semblable, de Saint-Pétersbourg attribué aux XIIe-XIIIe siècles (Bank, 1977, n° 917). L'exemplaire de Munich a été associé à une série de camées dont l'aspect est byzantin mais qui pourraient être des imitations occidentales, italiennes, vers 1200 ou au début du XIIIe siècle (*ibid.*, p. 43). Il est vrai que le saint Michel du Louvre présente une indéniable parenté de matière et de facture avec un camée de sardoine à deux couches présentant sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, conservé à Modène, œuvre sans doute italienne des environs de 1200 (Wentzel, 1956, p. 264 ; fig. 6). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
WENTZEL, 1957, p. 53 ;
MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1973-1977, I, n° 20 ; II, p. 77 ; III, pl. 20 ; MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1975, p. 145.

EXPOSITION
Trésor de Saint-Denis, 1991, n° 66 E 13.

Les vases en pierres dures

Transmis d'une civilisation à une autre, les vases en pierres dures firent continuellement l'orgueil des trésors laïcs ou ecclésiastiques. La beauté de la pierre, la difficulté du travail, le caractère nécessairement unique de chaque pièce ont toujours provoqué une fascination qu'accroît encore de nos jours le mystère qui enveloppe souvent l'origine de ces objets.

A certaines époques, leur élaboration a laissé en effet peu de traces dans les textes, constatation qui s'applique spécialement à l'art byzantin.

On sait pourtant par quelques documents que les empereurs aimaient utiliser de tels vases comme présents, à une époque où leur fabrication était inconnue en Occident : ainsi Romain I Lécapène offrit-il un vase en onyx en 926 à Hugues, roi d'Italie[1], tandis que plus tard l'empereur Henri IV reçut un calice en sardonyx et une coupe en cristal de roche d'Alexis I Comnène (1081-1118)[2].

Mais les informations et les hypothèses proviennent essentiellement des œuvres elles-mêmes. Le trésor de Saint-Marc de Venise conserve des vases en pierres dures — des calices surtout —, pourvus de montures d'orfèvrerie byzantines, dont l'importance numérique est telle qu'elle suffit à confirmer l'exécution de ce genre d'objets à Constantinople ou ailleurs, même si, parmi eux, figurent des vases antiques remployés.

Leur abondance de même que celle des pierres gravées byzantines subsistant, plus faciles à repérer à cause de l'iconographie, prouve que la civilisation byzantine représente, comme l'Antiquité hellénistico-romaine, l'Egypte fatimide des Xe-XIe siècles, l'Occident à la fin du Moyen Age, l'Italie de la Renaissance ou Prague au XVIIe siècle, un jalon significatif dans l'histoire de la glyptique.

Les vases de Saint-Marc paraissant byzantins forment par conséquent un point de départ autour duquel on peut rassembler d'autres objets par analogie. Mais pour mieux cerner la part de Byzance, il paraît utile de définir les caractéristiques de la production antique dans ce qu'elle eut de meilleur car elle servit d'exemple. A l'apogée de celle-ci, qui semble correspondre au Ier siècle après Jésus-Christ, les vases, en sardoine ou en cristal de roche, à parois minces, témoignent d'une taille de très haute qualité. Les lapidaires avaient le souci d'éliminer les défauts que la pierre pouvait avoir ou de les dissimuler au moyen d'un décor gravé comme le firent plus tard les artistes de la Renaissance. Les formes traduisent sans hésitation les aspects les plus complexes de l'orfèvrerie contemporaine. Monolithes, les vases sont pourvus d'anses audacieuses et de bases qui affectent souvent la forme d'un anneau. Ils peuvent être taillés d'un décor en relief, comme c'est le cas des illustres vases-camées ou, plus tard, du « vase Rubens » (Baltimore, Walters Art Gallery), qui a été attribué au IVe-Ve siècle, et des vases trouvés dans la tombe de l'impératrice Maria, femme d'Honorius, morte vers 407.

Le premier art byzantin pourrait avoir encore produit des vases monolithes à anses dans la tradition antique. Les aiguières nos 42 et 43, l'aiguière en sardoine du trésor de l'abbaye de Saint-Denis (cf. n° 42, fig. 1), proches de deux aiguières conservées à Saint-Marc, illustrent peut-être la permanence de cette technique héritée de Rome ou connue grâce au relais constitué par l'art sassanide dont l'influence est attestée à Byzance et qui, comme le prouvent quelques objets, pratiqua la glyptique avec bonheur.

La rupture que représente la disparition de la fabrication des vases monolithes correspond probablement à l'Iconoclasme puisque c'est au cours de la période macédonienne (IXe-XIe siècle) que la production reprit. La plupart des vases de Saint-Marc incontestablement antiques ne sont pas pourvus de monture[3], de même que les aiguières citées plus haut, ou arborent des montures ajoutées à Venise à partir du XIIIe siècle[4]. En revanche, lorsque les vases de Saint-Marc sont ornés d'une monture byzantine, elle appartient généralement à l'époque macédonienne. Il est permis d'en déduire que celle-ci vit bien renaître la fabrication des vases en pierres dures sous l'influence de la culture antique, qu'on observe aussi dans d'autres domaines.

Peut-on cerner davantage l'époque à laquelle cet art réapparut ? André Grabar a suggéré que l'un des calices en sardoine de Saint-Marc pouvait avoir été exécuté en l'honneur de Théophylacte, fils de l'empereur Romain Ier, patriarche de Constantinople de 933 à 955 (fig. 1)[5]. Mais il faut noter que d'autres calices du même trésor dont la monture est datable — les deux calices au nom de Romain Ier (920-944) ou Romain II (959-963) et vraisemblablement le calice au nom du logothète Sisinnios (vers 962-963) — sont formés de coupes antiques remployées. Par conséquent, si les

Fig. 1
Calice de Théophylacte ;
Constantinople, deuxième tiers du Xe siècle ;
Venise, trésor de Saint-Marc

Fig. 2
Calice de serpentine ;
art byzantin, XIIe siècle (monture, Venise, avant 1325) ;
Venise, trésor de Saint-Marc

vases en pierres dures furent appréciés à Constantinople au Xe siècle, leur fabrication ne recommença peut-être d'une façon notable que dans la seconde moitié du siècle. Vers l'an 1000 déjà — grâce aux présents évoqués ci-dessus ? — des vases byzantins avaient cependant gagné l'Occident : deux coupes en sardoines paraissant byzantines (cf. no 209, fig. 2) furent utilisées, à la manière de pierres précieuses, pour enrichir l'ambon de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle exécuté sur l'ordre de l'empereur Henri II entre 1002 et 1014, tandis que la navette de Saint-Denis (no 207) reçut sa monture dans la région rhénano-mosane vers la même époque.

Mais lorsque la fabrication reprit, son caractère avait profondément changé puisque les lapidaires, à la technique moins sûre que celle de l'Antiquité, n'osèrent plus exécuter des pièces monolithes. Sans doute les vases reflètent-ils encore les formes de l'orfèvrerie. Cependant, quand l'objet doit comporter des anses, comme c'est le cas pour un certain type de calice à pied bas, elles sont exécutées en métal puis rapportées[6] et non plus taillées dans la masse. Les objets peuvent comporter une petite base à l'intérieur concave, déformation des bases annulaires antiques, mais souvent les bases sont fournies de même par la monture d'orfèvrerie.

Les vases sont épais. La finition est parfois défaillante, la surface gardant des traces d'outil, l'intérieur n'étant pas lisse ou les défauts de la pierre restant apparents[7]. Les formes peuvent être maladroitement obtenues comme celle d'un des calices de Saint-Marc qui souffre d'une espèce de fluxion[8]. Le décor est absent sauf sur certaines pièces gravées de cannelures (no 205) ou sur un calice en agate du musée de l'Ermitage, incrusté d'une résille d'or[9].

Il faut cependant nuancer ces remarques en fonction des ateliers et des époques, que certains ateliers fussent supérieurs à d'autres ou que la technique se fût améliorée comme on le constate pour les pierres gravées. Certains des calices de Saint-Marc, sans doute issus d'ateliers proches de la cour, sont parfaits, tandis que deux objets du trésor, qui datent peut-être du XIIe siècle, le grand vase à anses en serpentine (fig. 2) et la navette en stéatite (?) (cf. p. 270, fig. 1), renouent à la fois avec l'exécution monolithe et le décor en relief[10].

L'invasion occidentale semble avoir mis un terme à cette production. Si en 1396 l'inventaire du trésor de Sainte-Sophie, reconstitué par les Paléologues, recense des objets en pierres dures, notamment de « jaspe »[11], le calice au nom de Manuel Cantacuzène Paléologue, despote de Mistra de 1349 à 1380, conservé au monastère de Vatopédi au Mont-Athos (cf. p. 427, fig. 2), est formé par une coupe basse en jaspe rouge vraisemblablement importée car très proche des œuvres occidentales du XIVe siècle[12].

Les pierres employées par les lapidaires byzantins sont essentiellement l'agate, comme pour le calice de l'Ermitage et l'un des calices de Saint-Marc[13], mais plus spécialement sa variété brune, la sardoine. L'agate claire, semble-t-il, est parfois teinte en surface façon sardoine (cf. nos 43 et 210). Le jaspe, très fréquent pour les pierres gravées, est utilisé pour un des calices de Saint-Marc[14]. Le cristal de roche paraît beaucoup moins présent que les pierres de couleur, contrairement à ce qui se passa à la même époque en Égypte où les cristalliers du Caire se servirent abondamment du cristal de Madagascar, des îles Laquedives et Maldives, monopolisant peut-être le matériau. Il semble que les lapidaires byzantins en furent réduits à réutiliser des cristaux plus anciens comme tendraient à le prouver, à Saint-Marc, la « grotte de la Vierge » et le vase hexagonal formé de petites plaques de cristal[15]. Le même trésor renferme cependant un calice en cristal à monture byzantine[16]. On sait par ailleurs que Basile Ier le Macédonien offrit un reliquaire en cristal orné d'or en 872 au roi Louis le Germanique[17] tandis que les croisés envoyèrent en Occident des vases en cristal[18]. Mais, alors que les Occidentaux se sont plu à transformer en reliquaires les cristaux fatimides, il est étonnant que, dans l'état actuel des connaissances, il ne subsiste aucun exemple d'une réutilisation analogue de cristaux byzantins.

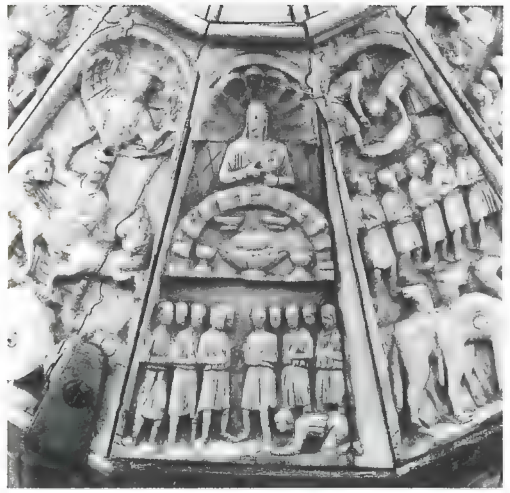


Fig. 3
Sainte-Châsse de Sens (no 173).
Détail

A la fin de la production, des pierres moins prestigieuses paraissent être utilisées, comme celles du vase à anses et de la navette de Saint-Marc précédemment évoqués.

La fabrication comprend des objets profanes aussi bien que religieux. Le vase que Romain Ier offrit à Hugues d'Italie est un vase à boire. Les formes sont beaucoup moins nombreuses et complexes que sous l'Antiquité, consistant apparemment surtout en coupes, plus ou moins profondes, qui sont rondes — servant éventuellement de calices —, tronconiques et, semble-t-il, ovales. Les unes et les autres sont unies ou godronnées, comme deux coupes qui apparaissent, dans des scènes de festin, sur les reliefs en ivoire du coffret de la cathédrale de Sens (fig. 3 ; cf. cat. no 173). On exécuta aussi des coupes en forme de coquille qu'il faut peut-être mettre en rapport avec une étrange boîte à encens qui appartenait au XIIe siècle à la cathédrale de Mayence, objet en onyx dont la monture en argent portait des lettres grecques et qui affectait la forme d'un crapaud[19].

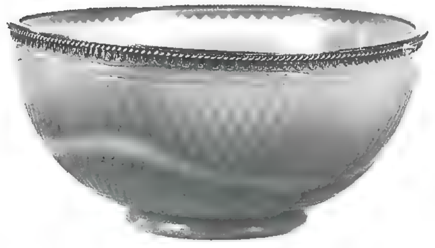
Avant et après le pillage de Constantinople en 1204, les Occidentaux furent impressionnés par ces objets qu'on connaît maintenant essentiellement grâce aux trésors italiens, allemands ou français. Ils furent en effet sûrement nombreux en France où certains passèrent par les gigantesques collections de vases en pierres dures rassemblées au XIV siècle par Charles V et ses frères[20]. Ainsi, le duc de Berry possédait-il « deux [...] esguières de piarre estrange, chascune à un biberon, garnies d'argent doré sur le couvercle, escriptes de lettres grecques[21] », deux barillets et un gobelet de cristal de roche, deux hanaps de jaspe, dont les montures portant des inscriptions analogues semblent attester une origine byzantine[22].

Mais si les vases byzantins ont pénétré en France, leur recherche doit être prudente. Attribuer à l'art byzantin toutes les pièces qui ne présentent par la technicité des chefs-d'œuvre antiques serait faire abstraction un peu vite des nombreuses obscurités qui subsistent au sujet de la production du Bas-Empire, de l'art sassanide ou de l'art musulman. Le regroupement proposé dans ce catalogue, qui doit être considéré comme provisoire, veut surtout rappeler la présence à Byzance d'une discipline intermittente des arts précieux qui apparaît dans des civilisations particulièrement raffinées.

Daniel ALCOUFFE.

1. LAMM, 1929-1930, t. I, p. 517.
2. Anne COMNÈNE, *Alexiade*, III, 10.
3. *Il Tesoro*, t. II, 1971, nos 5, 77, 90.
4. *Ibid.*, nos 6, 60, 88.
5. *Ibid.*, no 40.
6. *Ibid.*, nos 56, 59, 64.
7. *Ibid.*, nos 45, 56, 91.
8. *Ibid.*, no 45.
9. *Ibid.*, pl. LXXXVII.
10. Exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nos 41-42. On trouve un autre « vase-camée » byzantin dans les collections du pape Paul II en 1457 : « *unum vas de jaspide biso, et in parte est maculatum calcedonio, ad formam busoli, [...] cum quatuor figuris usque ad pectus, et sunt figure sculpte more greco, cum literis quibus ostenditur qui sunt, videlicet : Christi, Virginis, Basilii et Nicolai* » (Müntz, 1878-1882, t. II, p. 208).
11. EBERSOLT, 1923, p. 110.
12. BRÉHIER, 1936, p. 93, pl. LXX ; HAHNLOSER et BRUGGER-KOCH, 1985, no 406, p. 203, pl. 341.
13. *Il Tesoro*, t. II, 1971, no 43.
14. *Ibid.*, no 52.
15. Exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nos 8 et 21.
16. *Il Tesoro*, 1971, t. II, no 64.
17. LAMM, 1929-1930, t. I, p. 517.
18. EBERSOLT, 1923, p. 104.
19. « *Una erat de lapide integro onichino concavo, habens similitudinem vermis horribilis, scilicet ut bufonis ; concavitas eius patebat in dorso, ubi et circulus argenteus cum litteris Graecis ambiebat* » (Lamm, 1929-1930, t. I, p. 520).
20. Voir ALCOUFFE, 1973.
21. GUIFFREY, 1894-1896, t. II, p. 67.
22. *Ibid.*, t. I, p. 192, t. II, p. 65, 118, 139.

205



205

Deux coupes rondes

Art byzantin, IXe-XIe siècle (?)
(monture : France, 1re moitié du XVIIe siècle)
Agate, argent
Coupe haute : H. : 4,6 cm ; D. : 9,2.
Coupe basse : H. : 1,7 ; D. : 15,8

PROVENANCE
Donné par la reine Marie-Antoinette à la duchesse de Looz-Corswarem, née baronne Marie-Emmanuelle d'Aix (1740-1788) ; resté dans la descendance de celle-ci ; don du baron de Cassagne sous réserve d'usufruit, 1988 (inv. OA 11125-11126).

Les deux coupes ont peut-être été taillées dans la même agate jaune et gris. Épaisses et concaves, elles reposent sur une base annulaire. La coupe basse rappelle par sa forme la patène en serpentine antique du trésor de l'abbaye de Saint-Denis dont l'intérieur est concave et qui repose aussi sur une base annulaire (exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, nº 12, p. 88-91, repr.). Les deux pièces sont gravées tout autour à l'extérieur d'une frise de cannelures obliques surmontée et soulignée par deux cercles gravés concentriques sur la plus haute et par un seul sur la plus basse.

L'attribution à l'art byzantin repose sur la technique assez sommaire de ces œuvres mais surtout sur la similitude de leur décor avec celui d'un calice en sardoine du palais Pitti (Heikamp et Grote, 1974, nº 15, p. 113, fig. 32 ; fig. 1), épais de 6 à 8 mm, pourvu d'une monture en argent doré qui est attribuée à la renaissance macédonienne par comparaison avec des calices en pierres dures de Saint-Marc de Venise. La forme générale du pied est proche en effet sur certains d'entre eux, notamment un des calices en sardoine (*Il Tesoro*, t. II, 1971, nº 51, pl. L), tandis que le bord dentelé rappelle celui du calice en agate dédié par le logothète Sisinnios, daté vers 962-963 (*ibid.*, nº 57, pl. LII). Le même décor de cannelures apparaît sur trois autres coupes en agate, épaisses et dépourvues de base comme le calice, dont deux sont conservées aussi au palais Pitti et la troisième au Nationalmuseet de Copenhague.

On est par conséquent tenté de situer à l'époque de la renaissance macédonienne la fabrication des deux coupes du Louvre, à moins qu'elles ne soient antérieures comme le suggéreraient les bases annulaires qui paraissent être une imitation ou une déformation des bases annulaires des vases en pierres dures antiques.

Fig. 1
Calice en sardoine, art byzantin, IXe-XIe siècle ; Florence, palais Pitti

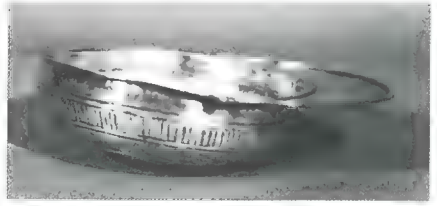


Fig. 2
Coupe à boire en argent, art byzantin, VIIe-IXe siècle ; New York, Metropolitan Museum

Le décor de cannelures est sans doute inspiré de l'orfèvrerie. Ainsi retrouve-t-on sur une coupe à boire en argent byzantine provenant de Tirana, datée des VIIe-IXe siècles, la même ceinture de cannelures verticales bordée de filets horizontaux (New York, Metropolitan Museum, inv. 17.690.705 ; fig. 2).

D. A.

EXPOSITIONS
Marie-Antoinette, 1894, h. c. ; *Nouvelles acquisitions*, 1990, nos 29-30, repr.

206

Vase

Art byzantin, Xe-XIe siècle (?)
(base et monture : Paris, vers 1570)
Sardoine, or émaillé
H. : 24,6 cm (H. vase en sardoine : *ca* 11,5) ;
L. : 16,5 ; Pr. : 16

NUMÉRO
Gravé sur le bord en or : 341

PROVENANCE
Coll. du cardinal Mazarin (après 1653) ; passé en Allemagne ; acquis par Louis XIV vers 1685 ; versé au musée du Louvre le 12 fructidor an IV (29 août 1796) ; envoyé sous le Premier Empire au palais de Saint-Cloud ; rentré au Louvre le 8 septembre 1870
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8.

Dans son état actuel, cet objet a été élaboré à Paris vers 1570. Aussi n'est-ce pas très étonnant qu'il ait plus tard figuré dans la collection de Mazarin. A la mort du cardinal, alors que la monture était encore en parfait état, il fut estimé 3 500 l., ce qui en faisait l'une des deux pièces les plus chères de sa collection de vases en pierres dures. La presque totalité de celle-ci fut achetée pour Louis XIV, à l'exception de quelques pièces dont, étrangement, ce vase spectaculaire, peut-être par souci d'économie. L'objet fut exporté en Allemagne puisqu'on en envoya à Louis XIV, de Francfort, le 28 avril 1685, un dessin aquarellé qui est très utile car il représente le vase pourvu de l'intégralité de sa monture. Le roi prit alors la décision d'acheter l'objet qu'on trouve ainsi décrit dans l'inventaire de sa collection : « Un grand vaze à godrons, d'agathe d'Orient, sur son pied my partie de mesme qualité, garny par le hault d'un large cercle d'or émaillé de blanc et de noir, enrichy de diamans et rubis avec des rozettes qui ont esté vollées ; ledit vaze est lié par le corps d'un petit cercle d'or émaillé de blanc et de noir, enrichy de diamans et rubis ; le bas du vaze enchassé dans un ornement d'or esmaillé de fleurs avec des figures de Termes et Masques ciselez, portez sur un pied à balustre aussy d'or esmaillé enrichy de mesme (...). *Nota.* — Qu'il est fellé en plusieurs endroits sur le corps. »

206

Fig. 1
Calice en sardoine et argent doré et émaillé, art byzantin, Xe-XIe siècle ; Venise, trésor de Saint-Marc

Le nouvel inventaire de la collection royale fait en 1729 enregistre que le cercle du milieu de la panse a été volé (Arch. nat., O1 3335, fol. 38 vº). Puis l'orfèvre Antoine Gibert qui restaura la monture en 1777 constate qu'ont disparu la base et toutes les pierres, sauf deux rubis (*ibid.*, O1 3626 (1)). Le vase fut cependant estimé 24 000 l. en 1791. Mais son long séjour à Saint-Cloud au XIXe siècle dut encore nuire à l'état de la monture sur laquelle ne subsiste plus aucune pierre.

Ce vase en forme de seau, épais, présente un fond concave. Le revers de l'objet, un peu convexe, appelle un pied d'orfèvrerie. On relève un certain nombre d'imperfections techniques : les défauts de la pierre restent particulièrement visibles à l'intérieur, où la surface n'est pas lisse mais bosselée ; si la partie inférieure est bien circulaire, la panse s'aplatit ensuite de telle sorte que le bord est légèrement ovale. Ces observations rapprochent l'objet des vases attribués à la période proto-byzantine (cat. nos 42 et 43) tandis que la forme l'apparente à un calice du trésor de Saint-Marc, plus petit (D. : 11), à fond concave et revers plat, techniquement voisin lui aussi, mais pourvu d'une monture en argent doré et émaillé qui peut dater de la fin du Xe ou du début du XIe siècle (fig. 1 ; cf. exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nº 15).

Le décor gravé et la monture du vase le lient à la célèbre aiguière en sardoine offerte en 1570 par Charles IX à l'archiduc Ferdinand de Tyrol (Vienne, Kunsthistorisches Museum). C'est probablement autour de cette date que le vase du Louvre reçut son décor gravé qui semble avoir tenu compte de certains défauts de la pierre afin de les dissimuler. En même temps, le bord du vase était aminci de chaque côté pour recevoir le cercle d'or émaillé actuel. La monture, qui a permis l'addition d'une base en sardoine assortie, tournée, est peut-être l'œuvre de l'orfèvre parisien Richard Toutain le jeune, auteur de la monture de l'aiguière de Vienne comme l'a démontré Mme M. Bimbenet-Privat.

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
Guiffrey, 1885-1886, nº 250, p. 207 ; *Inventaire de 1791*, nº 341, p. 7 ; Marquet de Vasselot, 1914, nº 1015, p. 167 ; *id.*, 1922, p. 193 ; Kris, 1929, t. I, p. 180 ; Alcouffe, 1974-I, p. 517, 521, fig. 20 ; Alcouffe, 1974-II, p. 274, fig. 13 ; Bimbenet-Privat, 1983, p. 55, fig. 3-4 ; exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 156-157, fig. 15 a.

207

Navette

Art byzantin, Xe siècle (?)
(monture : art ottonien, fin du Xe-début du XIe siècle)
Sardoine, argent doré, or émaillé, pierres précieuses, verres rouges
H. : 9,61 cm ; L. : 21,1 ; Pr. : 12,5

PROVENANCE
Trésor de l'abbaye de Saint-Denis ; attribué au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale le 30 septembre 1791
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

La navette, qui est citée pour la première fois dans un inventaire de Saint-

207

Denis en 1505, est formée par dix godrons séparés à l'intérieur par dix arêtes aiguës. La technique manque de précision. Les arêtes ne sont pas toujours droites ni, en particulier les deux petites arêtes centrales, symétriques les unes par rapport aux autres. A l'intérieur, elles viennent mourir autour d'une zone plate et étroite, qui n'est pas exactement au centre de la pièce. Le bord est caché par la monture. La base très peu haute offre un revers concave et bosselé, entouré par un bord plat très mince de largeur irrégulière.

La forme, qu'on trouve déjà dans l'orfèvrerie sassanide, est attestée dans la glyptique byzantine par la célèbre navette à encens en stéatite (?) du trésor de Saint-Marc de Venise dont les huit godrons se rejoignent à l'intérieur autour d'une représentation en bas-relief de saint Demetrios (p. 268, cf. fig. 1). Sur l'ambon offert par l'empereur Henri II à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, exécuté entre 1002 et 1014, est enchassée une autre coupe ovale à huit godrons, sans base, en sardoine, qui pourrait être également byzantine et avoir gagné la même région que la navette de Saint-Denis à une époque voisine. En effet, selon Mme D. Gaborit-Chopin, la monture de celle-ci est d'origine rhénane ou mosane et date de la fin du Xe ou du début du XIe siècle.

Les lapidaires byzantins ont vraisemblablement produit aussi des coupes à godrons de forme ronde : le calice en cristal de roche à dix godrons du trésor de Saint-Marc arbore une monture byzantine en argent doré des Xe-XIe siècles (*Il Tesoro*, t. II, 1971, nº 64, p. 70, pl. LVI) ; on peut en rapprocher les coupes en sardoine à six godrons du palais Pitti (*Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 292, fig. 42 d) et du Louvre (cat. nº 208). D. A.

BIBLIOGRAPHIE
Exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 292, fig. 42 c ; exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, nº 24, repr. (avec bibl.).

208
Coupe ronde

Art byzantin, Xe-XIe siècle (?)
(monture : Paris, milieu du XVIIe siècle)
Sardoine, or émaillé
H. : 6,9 cm ; D. max. : 15,2 ; ép. moyenne : 0,45

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV entre 1681 et 1684 ; versé au musée du Louvre
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, E.271.

La coupe apparaît ainsi dans l'inventaire des collections de Louis XIV : « Une tasse à six godrons, d'agathe aunis, fort belle, sur un pied d'or esmaillé à jour, ayant 5 pouces 1/2 [0,148] de diamètre, et de haulteur 2 pouces 1/2 [0,067] ». Elle est en effet formée par six godrons très accusés à l'extérieur et à l'intérieur, que séparent à l'intérieur six arêtes aiguës dont les extrémités entourent une petite zone centrale circulaire unie. Le bord est arrondi, l'intérieur lisse. La petite base dissimulée par la monture présente au revers un fond à peu près plat relié par un passage concave à un bord plat dépoli dont la largeur irrégulière est compensée par la monture.

La hauteur est inégale, descendant progressivement du plus haut godron (6,9 cm) au plus bas (5,5) qui lui fait face. L'élimination probable d'un défaut de la pierre à l'extérieur a laissé une trace d'outil sur deux des godrons tandis qu'un autre s'infléchit en son milieu et est aplati au bord à une de ses extrémités. Alors que les six arêtes devraient être deux à deux symétriques, deux d'entre elles seulement sont dans le prolongement l'une de l'autre. Ces maladresses techniques apparentent particulièrement la coupe du Louvre à la navette précédente. D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, nº 209, p. 200 ; BARBET DE JOUY, 1876, nº E.271, p. 105 ; MARQUET DE VASSELOT, 1914, nº 1010, p. 166 ; exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, p. 292, fig. 42 c ; exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, p. 156, fig. 2.

208

209

209
Coupe en forme de coquille

Art byzantin, Xe-XIe siècle (?)
(monture : Paris, milieu du XVIIe siècle et vers 1680)
Sardoine, or émaillé, cuivre doré, saphir de Ceylan, sept diamants, neuf rubis de Birmanie
H. : 19,5 cm (H. coupe en sardoine : *ca* 7,5) ;
L. : 18 (L. coupe sardoine : 14) ;
Pr. : 11,7 ; ép. moyenne : 0,5

NUMÉROS
Gravés sur le bord d'or : II à VI

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV vers 1687 ; se trouve en 1788 sur la cheminée du boudoir de la reine Marie-Antoinette à Versailles (Arch. nat., O1 3463, p. 189) ; versé au musée du Louvre le 12 fructidor an IV (29 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 123.

La coupe est ainsi décrite dans l'inventaire des collections de Louis XIV : « Un vaze d'agathe onix, sur un pied à balustre et patte de mesme qualité, ayant sur le devant un cheval marin d'or émaillé de blanc et vert, et sur le derrière un petit lézard aussy d'or esmaillé, le pied garny de deux cercles d'or émaillé, enrichy de diamans et rubis, comme aussy le bord dudit vaze ». L'inventaire des collections royales fait en 1729 constate que l'objet est fêlé et que les pierres du bord ont disparu (Arch. nat., O1 3335, fol. 49 vº). En 1777, il fut confié à l'orfèvre Antoine Gibert qui restaura la monture et demanda en outre 48 l. « pour avoir fait racommoder ledit vase qui étoit cassé en trois morceaux » (*ibid.*, O1 3626 (1)). Lorsqu'il se trouvait chez la reine, il fut de nouveau réparé par l'orfèvre Paul-Nicolas Menière le 13 novembre 1788 (*ibid.*, O1 3626 (1)). On l'estima 30000 l. en 1791.

La coupe offre l'aspect d'une coquille ovale à neuf godrons de forme irrégulière, les godrons étant plus saillants sur un des côtés que sur l'autre. A l'intérieur, qui est assez lisse, les enroulements de la partie antérieure et les godrons sont séparés par des arêtes minces. L'intérieur laisse apparents quelques petits défauts de la pierre. On observe, sous le bord en or, que le bord de la coupe est aminci et non poli, à l'intérieur et à l'extérieur, sans qu'on sache si cet état est d'origine ou si le

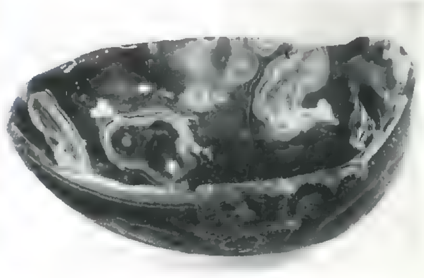


Fig. 1
Coupe en forme de coquille en sardoine, art byzantin, Xe-XIe siècle ; Venise, trésor de Saint-Marc

Fig. 2
Coupe en forme de coquille en sardoine, art byzantin, Xe siècle ; Aix-la-Chapelle, cathédrale

Fig. 3
Coupe en forme de coquille en sardoine, art byzantin, Xe-XIe siècle (monture : Nuremberg [?] 1536) ; Munich, Schatzkammer

bord a été creusé en vue de la mise en place de la monture actuelle. A l'extérieur du bord, près de la patte gauche du cheval marin, sont visibles deux très petits trous qui ont peut-être servi à assujettir une monture précédente.

Le traitement des godrons apparente ce vase à la navette et à la coupe (n[os] 207-208). De plus, il s'inscrit, semble-t-il, dans une série de curieuses coupes en sardoine en forme de coquille, avec ou sans godrons, plus ou moins élaborées, dont la forme dépend vraisemblablement de celle du caillou initial et dont la destination est inconnue. Ces coupes n'ont pas de base, comme la coupe ovale godronnée de l'ambon d'Aix-la-Chapelle (cf. cat. n° 207). L'une d'elles, non montée, un peu plus grande que la présente coupe, est conservée au trésor de Saint-Marc de Venise (fig. 1; H. : 10,5; L. : 17; Pr. : 13; cf. *Il Tesoro*, t. II, 1971, n° 91, p. 80-81, pl. LXXI). Épaisse (0,6 à 0,7 cm), elle offre de nombreux défauts. A l'extérieur, six traits creux délimitent sept godrons non saillants et non marqués à l'intérieur. Elle est voisine de la seconde coupe en sardoine fixée sur l'ambon d'Aix-la-Chapelle (fig. 2; cf. *ibid.*, pl. LXXXVIII). La coupe du Louvre (n° 210), non godronnée, s'apparente à ces deux dernières pièces. Mais la plus proche de la coupe au cheval marin est la coquille, plus grande (L. : 22,5), de la Schatzkammer de Munich, dont la monture en or fut exécutée en 1536 (fig. 3; cf. Thoma et Brunner, 1964, n° 39, p. 44-45). L'orfèvrerie romaine avait déjà produit des coupes en forme de coquille en argent, plus grandes, servant peut-être de bassins de toilette (exp. *Trésors de l'orfèvrerie gallo-romaine*, 1989, n[os] 95, 115, 116).

La monture du vase appartient à deux époques différentes. Celle de la coupe proprement dite, incluant le cercle auquel sont fixés les deux animaux, n'offre aucun point commun avec celle du pied, vraisemblablement postérieure, qui a permis l'addition d'un balustre en agate et d'une base formée par trois morceaux d'agate.

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 309, p. 215-216; *Inventaire de 1791*, n° 508 *bis*, p. 189; LABORDE, 1857, t. I, n° 571, p. 350; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 265, p. 102-103; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1008, p. 166.

210

210

Coupe en forme de coquille

Art byzantin, Xe-XIe siècles (?)
(monture : Paris, vers 1827-1829)
Agate teinte pour imiter la sardoine, or, argent doré, trente rubis d'Orient
H. : 14,8 cm (H. coupe en sardoine : 7,7); L. : 16,0; Pr. : 11,0; ép. moyenne : 0,6

POINÇONS
1er titre, argent, Paris, 1819-1838 (tête de Michel-Ange); grosse garantie, argent, Paris, 1819-1838 (tête de Cérès); maître, Antoine-Louis-Joseph Loque (L. Loque, une balance en haut et une étoile en bas).

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV vers 1687; versé au musée du Louvre le 9 fructidor an IV (26 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 125.

L'objet faisait partie d'une sorte de paire puisqu'il est entré en la possession de Louis XIV en même temps qu'une coupe en sardoine, de forme proche, quoique godronnée, de dimensions similaires et de monture semblable. Cette seconde coupe est décrite de la façon suivante dans l'inventaire des collections du Roi : « 280 – Un grand vaze d'agathe onix, en forme de tasse ovalle pointue, gravée par dedans de dix godrons creux (« en forme de coquille à godrons », selon l'*Inventaire de 1791*, p. 205-206), garnie par un des bouts d'un muffle de lion d'or enrichy de rubis, sur lequel est posé un Triton tenant une corne en sa bouche avec des aisles de papillon, porté sur un pied à balustre de trois pièces, de mesme qualité, garny d'or enrichy de rubis, la patte de mesme avec des Triomphes marins, ladite tasse haulte de 11 pouces [29,7 cm], y compris la figure. » La présente coupe est enregistrée sous le numéro suivant : « 281 – Une autre pièce de pareille qualité, garniture, ornemens et richesse, et à peu près de mesme forme, à la réserve du balustre tout d'une pièce, formé d'une double console de mesme haulteur. » Les deux montures, qui pourraient avoir été exécutées à Paris au XVIIe siècle, furent ultérieurement restaurées par l'orfèvre Antoine Gibert en 1777 (Arch. nat., O[1] 3626 (1)). Chacun des deux vases fut estimé 40000 l. en 1791. Le sort du premier est dès lors inconnu pour l'instant. Quant au second, étudié ici, qui était à ce moment endommagé (« Il y manque quatre rubis, et la tige du pied est cassée d'un côté »), il perdit ensuite complètement sa monture comme le constate l'inventaire des collections du Louvre remises à Denon en 1802 (Arch. du Louvre, 1DD9, p. 34). Le pied ajouté à l'époque de Charles X résulte de l'étrange combinaison d'un nœud en or repoussé orné de rubis datant du XVIIIe siècle et d'un pied à balustre en argent doré, à décor voisin, portant le poinçon de Loque, orfèvre spécialisé dans les vases sacrés sous la Restauration.

La coupe brun et jaune, épaisse, offre la forme d'une coquille à contour et hauteur irréguliers et à fond concave. Bosselée à l'intérieur, elle présente à l'extérieur de nombreux défauts et des traces creuses de coups d'outils destinés à les éliminer. La partie postérieure est traversée par un gros trou inégal d'environ 5 mm de diamètre, percé anciennement (dès l'origine?) pour la fixation d'une monture. Sous la coquille a été ménagé, sans doute à la période moderne, un tenon destiné aussi à rapporter un pied d'orfèvrerie. La pierre a dû être teinte en surface (cf. n° 43), car cet espace retouché présente des zones grises correspondant vraisemblablement à sa couleur naturelle.

Le vase et son « pendant » disparu peuvent être mis en rapport avec les coupes en forme de coquille mentionnées dans la notice précédente. Il est, de la présente coupe, par son grand bec, est particulièrement proche de la coquille de Munich (cf. n° 209, fig. 3).

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 281, p. 212; *Inventaire de 1791*, n° 424, p. 205; LABORDE, 1857, t. I, n° 573, p. 350; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 266, p. 103; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1009, p. 166.

211

Coupe ovale

Art byzantin, Xe-XIe siècle (?)
(monture : France, milieu du XVIe siècle)
Sardoine, or
H. : 11,5 cm (H. coupe en sardoine : *ca* 8,5); L. : 25,3 (L. coupe en sardoine : *ca* 22); Pr. : 13,5; ép. moyenne : 0,6

NUMÉRO
Gravé sur le bord d'or : 414

PROVENANCE
Collection royale française en 1561; entré dans la collection de Louis XIV entre 1669 et 1673; versé au musée du Louvre le 9 fructidor an IV (26 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 128.

L'étonnante histoire de ce vase le conduisit à deux reprises dans les collections royales françaises. Il semble en effet qu'on puisse le reconnaître dans l'inventaire des joyaux du cabinet du Roi à Fontainebleau établi en 1561, au début du règne de Charles IX, sous la description suivante : « Ung grand vaisseau d'agathe faict en cuve garny d'or, ayant aux deux bouts deux pattes et deux muffles de lyon. » Après la mystérieuse dispersion des collections des Valois à la fin du XVIe siècle, le vase réapparut parmi les premières acquisitions personnelles de Louis XIV dans le domaine des vases en pierres dures. Il fut alors enregistré dans des termes voisins : « Une petitte cuvette d'une agathe aunis bordée d'un cercle d'or, deux mufles de lion avec deux anneaux aux deux bouts, le pied d'un cercle d'or avec deux pattes de lion, [...]. *Nota.* — Un peu fellée. » L'aspect actuel de la monture est dû à l'orfèvre Antoine Gibert qui en regrava le décor en 1781 (Arch. nat., O[1] 3628 (1)). L'objet fut estimé 40000 l. en 1791.

La coupe ovale, brun et blanc, présente à l'intérieur une surface bosselée et un fond concave. A l'extérieur, la pierre souffre de quelques défauts dont certains sont concentrés dans une dépression concave produite lorsqu'on essaya de les faire disparaître. La base en or laisse visible le revers ovale du fond, inégalement plat et très légèrement concave à la périphérie, autour de laquelle on devine un bord plat caché par la monture.

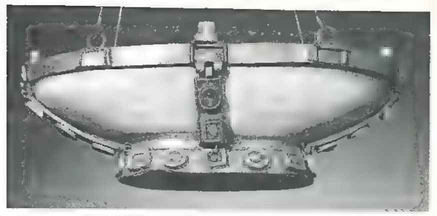


Fig. 1
Lampe en ivoire et argent doré, art byzantin, Xe s.; Venise, trésor de Saint-Marc

La technique apparente cette coupe aux pièces précédentes. La forme ovale rappelle celle d'une coupe en ivoire du trésor de Saint-Marc, plus basse et plus petite, qui est ornée d'une monture en argent doré byzantine qu'on date du Xe siècle (fig. 1; 6 × 18 × 10 cm; cf. *Il Tesoro*, t. II, 1971, n° 82, pl. LXVI).

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 120, p. 190; *Inventaire de 1791*, n° 414, p. 46; LABORDE, 1857, t. I, n° 576, p. 351; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 267, p. 103; ALCOUFFE, 1974-II, p. 266, fig. 3.

211

212

212
Coupe ovale

Art byzantin, Xe-XIIe siècle (?)
(monture : Paris, milieu du XVIIe siècle)
Agate, or émaillé
H. : 15 cm (H. coupe en agate : *ca* 9);
L. : 18; Pr. : 17,5 (Pr. coupe en agate : 12,5);
ép. moyenne : 0,65

NUMÉRO
Gravé sous la base en or et au bord du couvercle, au revers : 297

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV entre 1681 et 1684; versé au musée du Louvre le 9 fructidor an IV (26 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 222.

La coupe est ainsi décrite dans l'inventaire des collections de Louis XIV : « Un grand vaze d'agathe d'Orient, gris et blanc et autres couleurs, en forme de cuvette creuse, garnie de deux anses en consoles et un pied d'or esmaillé de gris de lin et vert, avec son couvercle garny de fueüillages d'or esmaillé. » Restaurée quant à la monture en 1779 par l'orfèvre Antoine Gibert (Arch. nat., O1 3627 (1)), la coupe fut estimée 20000 l. en 1791.

La matière de cette coupe en agate ocellée est proche de celle d'une des aiguières du trésor de Saint-Marc de Venise (cf. n° 42, fig. 1). La forme de navette est accentuée par la présence de deux arêtes ménagées sur toute la hauteur de la panse aux deux extrémités. Le profil rentrant rappelle celui de certains calices de Saint-Marc (*Il Tesoro*, 1971, t. II, nos 45, 47, 53, pl. XLVI, XLVII, L). Un peu plus épaisse sur l'un des grands côtés que sur l'autre, la paroi du vase s'amincit tout autour vers le bord. L'intérieur est lisse et concave. La petite base évasée, présentant comme la coupe deux sommets anguleux, est évidée au revers dont le fond plat est relié à un bord plat par un bandeau concave. Cette coupe est techniquement supérieure à la précédente bien qu'on en retrouve certaines des caractéristiques. D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 192, p. 198; *Inventaire de 1791*, n° 297, p. 49-50; LABORDE, 1857, t. I, n° 669, p. 361; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 42, p. 27; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 842, p. 136.

213
Coupe ronde

Art byzantin, XIe-XIIe siècle (?)
(monture : 1re moitié du XVIIe siècle)
Sardoine, argent doré et émaillé
H. sans anses : 6,4 cm (avec anses : 6,9);
D. : 11,8; L. : 14,3; ép. de la panse : 0,4

INSCRIPTION
Gravée sur la panse :
IVST. VS VT PAL..FLO+

NUMÉRO
Gravé sur la base en argent : 435

PROVENANCE
Pietro Soderini (1450-1513), gonfalonier perpétuel de la République florentine de 1502 à 1512 (?); entré dans la collection de Louis XIV vers 1684; versé au musée du Louvre le 9 fructidor an IV (26 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 136.

La coupe apparaît ainsi dans l'inventaire de Louis XIV : « Une tasse d'agathe onix, feslée, garnie de deux anses et un pied de vermeil doré, émaillée de blanc et de bleu, sur laquelle est gravé autour du corps, en dehors : *Justus ut palma florebit.* » Elle fut estimée 8000 l. en 1791.

Le vers *Justus ut palma florebit* (Ps. 92, 13) se lit en effet, sous une forme abrégée, tout autour de la panse, taillé en beaux caractères autrefois dorés comme on peut encore le constater. La présence inhabituelle d'une telle inscription, le choix de son emplacement, tout comme le tracé des lettres lui-même, évoquent les marques de propriété « LAV.R.MED. » que Laurent de Médicis, le Magnifique (1449-1492), eut l'audace de faire graver sur les vases en pierres dures de sa collection. Or *Justus ut palma florebit* fut notamment utilisé comme devise (Dielitz, 1884, p. 166) par un concitoyen et contemporain de Laurent, Pietro Soderini, qui gouverna Florence quelque temps pendant l'éclipse des Médicis. La coupe du Louvre, si proche des objets rassemblés par Laurent, passa-t-elle entre les mains de Soderini, « magnifique » lui aussi selon Benvenuto Cellini (Cellini, 1965, t. I, p. 56). En revanche, la curieuse monture de la coupe, dont les deux frettes dissimulent astucieusement deux fêlures, n'aide guère à reconstituer l'histoire du vase, son lieu d'origine restant pour l'instant énigmatique.

D'une grande qualité d'exécution, la coupe à bord plat, intérieur lisse et fond

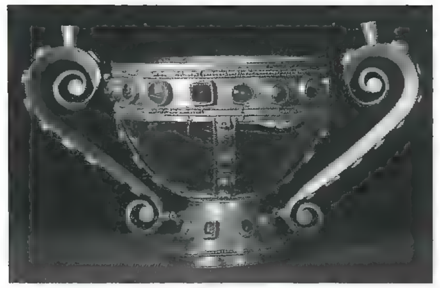


Fig. 1
Calice en sardoine et argent doré, art byzantin, Xe-XIe siècle; Venise, trésor de Saint-Marc

Fig. 2
Coupe en sardoine; Florence, Museo degli Argenti

Fig. 3
Coupe en sardoine; Vienne, Kunsthistorisches Museum

concave repose sur une petite base dont le revers concave est entouré d'un bord plat. Le bourrelet de 3 mm de haut qui entoure le bord est plus maladroitement obtenu : peut-être était-il destiné à maintenir une monture d'orfèvrerie qui l'aurait caché. La coupe était, semble-t-il, déséquilibrée, comme le donne à croire la base d'orfèvrerie, plus haute d'un côté que de l'autre, sans doute pour compenser la hauteur.

La coupe — calice à l'origine (?) — peut être attribuée à l'art byzantin par analogie avec les calices byzantins du trésor de Saint-Marc de Venise, notamment un calice en sardoine au profil voisin (fig. 1; cf. *Il Tesoro*, t. II, 1971, n° 59, p. 67-68, pl. LII), plus grand que la présente coupe (D. : 18 cm), dont la monture en argent doré est attribuée à l'époque de la renaissance macédonienne. On pourrait également comparer la coupe du Louvre à la grande coupe en sardoine de la collection de Laurent de Médicis (fig. 2; D. : 18,6; Heikamp et Grote, 1974, n° 18, p. 114-115, fig. 36), beaucoup plus épaisse (1 cm), pourvue d'une base en argent doré du XVe siècle accompagnée par trois frettes en argent doré qui semblent les restes d'une monture antérieure, peut-être byzantine. Plus proche de notre coupe est une coupe en sardoine du Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. 1808), de taille supérieure également (D. : 14) mais d'épaisseur similaire (0,45), dont le revers de la base est aussi concave et ceint d'un bord plat (fig. 3). D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 242, p. 205; *Inventaire de 1791*, n° 435, p. 44; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 270, p. 104-105; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1011, p. 166.

214
Coupe ovale

Art byzantin, XIe-XIIe siècle (?)
(monture : Paris, milieu du XVIIe siècle)
Sardoine, or émaillé
H. : 12,5 cm (H. coupe en sardoine : 4,5);
L. : 13,8; Pr. : 8,4; ép. moyenne : 0,65

NUMÉRO
Gravé sous la base : 428

PROVENANCE
Collection du cardinal Mazarin (après 1653); collection de Louis XIV; versé au musée du Louvre le 9 fructidor an IV (26 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 118.

Estimée 1000 l. dans l'inventaire après décès de Mazarin en 1661, la coupe est ainsi décrite dans l'inventaire des collections de Louis XIV : « Une tasse ovalle d'agathe d'Orient, en forme de gondolle, portée sur un pied à balustre aussy d'agathe d'Orient, lié d'or esmaillé par quatre divers endroits, le vase dudit balustre à six godrons liez et séparez par un ornement d'or à jour, esmaillé de bleu, de blanc et de noir. » Elle fut évaluée 20000 l. en 1791.

Cette coupe lisse et concave à l'intérieur présente un bord plat et ne com-

213

Fig. 1
Coupe en sardoine, art byzantin, X^{e}-XII^{e} siècle (?)
(monture : Paris, XVII^{e} siècle) ;
New York, Metropolitan Museum

prend pas de base. Le pied actuel a été rapporté par scellement au XVII^{e} siècle. Par la qualité de son exécution, ce vase est comparable à la coupe n° 213, dotée également d'un bord plat.

Le Metropolitan Museum de New York conserve une coupe ovale en sardoine un peu plus petite (fig. 1; L. : 11,7), au galbe particulièrement proche (inv. 17.190.594; cf. Alcouffe, 1977, p. 121-122, fig. 12-12 *bis*). Ornée aussi d'une monture parisienne du XVII^{e} siècle, elle gagna la collection de Louis XIV vers 1685 mais fut volée au Louvre en 1830. Cette coupe, dont la pierre comporte des défauts, est épaisse comme la coupe étudiée (0,5 à 0,6 cm) mais, à sa différence, elle est munie d'une petite base dont le revers concave est ceint d'un bord plat. Le bord du vase est souligné par un trait creux à l'extérieur et à l'intérieur. De petits trous symétriques — quatre au bord, deux sur la base — durent servir à la fixation d'une monture antérieure.

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 55, p. 179; *Inventaire de 1791*, n° 428, p. 20; LABORDE, 1857, t. I, n° 568, p. 349-350; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 262, p. 101-102; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1006, p. 166; ALCOUFFE, 1974-I, p. 518, fig. 19.

215
Coupe ovale

Art byzantin, XI^{e}-XII^{e} siècle (?)
(monture : Paris, milieu du XVII^{e} siècle)
Sardoine, or émaillé
H. : 15 cm (H. coupe en sardoine : *ca* 7);
L. : 23,7; Pr. : 20,6 (Pr. coupe en sardoine : 15);
ép. moyenne : 0,55

NUMÉRO
Gravé au bord de la base en or, à l'extérieur, et au bord du couvercle, au revers : 432

PROVENANCE
Entré dans la collection de Louis XIV avant 1669; versé au musée du Louvre le 12 fructidor an IV (29 août 1796)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 126.

Cette coupe impressionnante par ses dimensions figure ainsi dans l'inventaire des collections de Louis XIV : « Une grande tasse ovalle, en forme de nef, d'agathe aunis, tout d'une pièce, garnie de deux anses d'or, émaillez de plusieurs couleurs, avec son pied esmaillé de mesme, dans lequel sont rapportez quatre petits tableaux d'or esmaillez représentant des Batailles, et son couvercle d'or massif [...]. » L'admiration qu'éprouva l'orfèvre Antoine Gibert, restaurateur de la monture en 1777, éclate dans les termes de son mémoire : « Une grande cassolette de sardoine orientalle de la plus grande beauté, toute unie, de forme antique, représentant celle dans laquelle les anciens bruloient leurs parfums, indiquée par une fumée en émaille sur le couvercle » (Arch. nat. O^{1} 3626 (1)). En 1791, elle fut estimée la somme considérable de 100000 l.

Le galbe de cette coupe, lisse et concave à l'intérieur, est magistralement obtenu. Le bord présente tout autour, à l'intérieur, un biseau convexe et, à l'extérieur, un petit bandeau de hauteur irrégulière, souligné par une gorge. La coupe repose sur une base peu haute dont le revers concave est entouré par un bord plat. Sa qualité et ses particularités la rapprochent des deux pièces précédentes.

D. A.

BIBLIOGRAPHIE
GUIFFREY, 1885-1886, t. I, n° 93, p. 184; *Inventaire de 1791*, n° 432, p. 48-49; LABORDE, 1857, t. I, n^{os} 453-460, p. 311-312, et n° 574, p. 350; BARBET DE JOUY, 1876, n° E. 259, p. 100; DARCEL, 1891, n^{os} D. 686-693, p. 364; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 1013, p. 167.

214

215

Verrerie

La verrerie médio-byzantine est un domaine relativement mal connu et encore très largement controversé. Pourtant, le témoignage des textes, tant grecs que latins, prouve la très haute qualité que les verriers byzantins pouvaient atteindre. Romain I^{er} Lécapène au X^{e} siècle, par exemple, envoie en cadeau diplomatique à Hugues, roi d'Italie, des pièces de verrerie en même temps qu'une précieuse coupe d'onyx (Ebersolt, 1923, p. 64); l'épigramme de Jean le géomètre sur un verre qui, « traversé par les rayons du soleil, brillait comme un miroir et projetait des effets rouges, semblables à des flammes » (*ibid.*), est aussi célèbre que le passage de l'*Essai sur les divers arts* rédigé en Occident au début du XII^{e} siècle par le moine Théophile : « les Grecs font des coupes à boire précieuses qu'ils ornent d'or... [avec] des cercles, et dans ces cercles des images, des animaux, des oiseaux, d'un travail très varié... Ils font aussi des coupes de verre pourpre ou bleu clair » (éd. Blanc et Bourassé, 1980, p. 79-80). Les tessères de mosaïque en verre (cf. n° 144), les émaux des œuvres d'orfèvrerie, attestent également l'importance du verre dans l'art byzantin.

Cependant, les objets livrés par les fouilles, notamment à Corinthe (Davidson-Weinberg, 1975), Chypre (Philippe, 1970, p. 110-125; Rosser, 1985), ou dans les Balkans (Han, 1975), sont assez différents des luxueuses pièces mentionnées par les textes. Il s'agit en général d'une production ordinaire de petits bijoux ou amulettes de verre moulé de type traditionnel (Philippe, 1970, fig. 13), bracelets en verre filé (Han, 1975, fig. 2), faux camées (n° 218), mais aussi coupes, bouteilles ou gobelets de verre soufflé sans décor ou parfois, à partir, semble-t-il, de l'époque Comnène, hérissés de pointes ou garnis de côtes (Harden, 1972, p. 101-103; Davidson-Weinberg, 1975). La plupart sont probablement de fabrication locale; la découverte de deux ateliers de verrerie à Corinthe en 1937 est à cet égard significative, même si leur datation au XI^{e}-XII^{e} siècle a récemment été remise en question (Whitehouse, 1991).

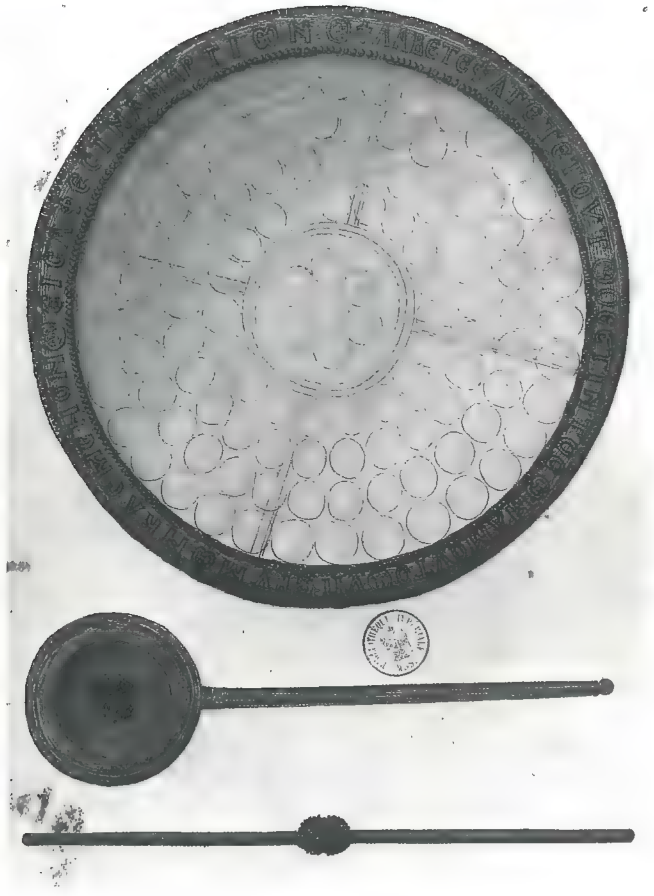
En revanche, la place de Constantinople dans l'industrie du verre, sans doute importante, reste difficile à cerner (Harden, 1972, p. 98-101). A. Grabar (1971-II) a cependant proposé d'attribuer à la capitale de l'Empire, à l'époque des Macédoniens, un groupe de verres particulièrement somptueux, à décor émaillé sur fond bleu ou pourpre, dont quelques rares fragments ont été retrouvés en fouilles à Dvin en Arménie, Novogrudok en Russie et Corinthe. Ces pièces, qui présentent des affinités certaines avec les arts de l'Islam, s'apparentent en effet au seul verre complet de ce type, le célèbre vase de verre pourpre à scènes mythologiques du trésor de Saint-Marc de Venise dont l'origine constantinopolitaine, à l'époque des Macédoniens, est très probable (exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, n° 21); il faut y ajouter de nouveaux fragments découverts depuis, notamment en Italie, à Tarquinia et Otrante, et à Chypre (Megaw, 1980; Whitehouse, 1983).

Fig. 1
Vase de verre pourpre à scènes mythologiques;
Constantinople, X^{e} siècle; Venise, trésor de Saint-Marc

Un second groupe a été également attribué avec vraisemblance à Constantinople, au X^{e}-XI^{e} siècle, par A. Grabar (1971-II), composé de verres incolores assez épais, à décor de disques, de pointes ou de cercles concaves (cf. n° 216), imitant des œuvres de cristal de roche antiques ou sassanides, matière dont l'Empire semble avoir été pratiquement dépourvu après les invasions arabes (cf. p. 290).

Il faut enfin signaler la découverte exceptionnelle, à Constantinople, de fragments de vitrail à décor peint, dans l'église du Pantocrator (Zeyrek Camii), fondée en 1126, et celle du Christ de Chora (Kahrie Djami); ceux-ci furent attribués à un atelier constantinopolitain du XII^{e} siècle (Megaw, 1963), mais J. Lafond (1968) y reconnaissait plutôt l'œuvre d'un atelier occidental travaillant après 1204 à Constantinople.

J. D.



216

216
Patène de Beauvais

Constantinople, Xe-XIe siècle
Verre (?), argent doré
D. : 27,5 cm
Aquarelle à grandeur exécutée pour Roger de Gaignières au XVIIe siècle

INSCRIPTION
+ ΛΑΒЄΤЄ ΦΑΓЄΤЄ ΤΟΥΤΟ ЄСΤΙΝ
ΤΟ CωΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΥΠЄΡ ΥΜωΝ
ΚΛΟΜЄΝΟΝ ЄΙC ΑΦЄCΙΝ ΑΜΑΡΤΙωΝ
(« prenez, mangez ; ceci est mon corps, lequel sera livré pour vous en rémission des péchés »).

PROVENANCE
Léguée par Philippe de Dreux, évêque de Beauvais, au trésor de la cathédrale de Beauvais ; citée dans l'inventaire du trésor de 1464 (Desjardins, 1865, nº 493) ; détruite à la Révolution
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Fr. 20 070, fol. 22.

L'aquarelle représente, à grandeur, trois objets conservés avant la Révolution au trésor de la cathédrale de Beauvais : une patène byzantine et deux autres ustensiles du culte, une passoire et un chalumeau d'argent doré. La patène, d'après le texte qui accompagne l'aquarelle, était un « vase de cristal de roche et un peu verdastre taillé par dehors en plusieurs petits ronds creux... garny d'un bord de vermeil doré plat ». Sur ce rebord, bordé d'un cordon perlé, était gravée la formule liturgique grecque de l'eucharistie ponctuée de quatre images en buste du Christ, de la Vierge et de deux anges, enfermés dans des médaillons. La Bibliothèque nationale conserve aussi, dans les papiers de Dom M. Grenier (Collection Picardie, 162, fol. 52), une feuille où figure, au recto, la patène et, au verso, une vue de son revers (fig. 1) et de son profil, sous forme d'aquarelles à grandeur, exécutées, vers 1700, pour Dom B. de Montfaucon. Dom Grenier croyait (*ibid.*, fol. 51 vº) qu'il s'agissait de deux « bassins » distincts. Mais l'aquarelle de Gaignières où s'observent, par transparence, les cercles gravés du verre et les frettes du revers, les mentions manuscrites portées sur celle de Montfaucon, et l'examen comparé des aquarelles permettent d'affirmer qu'il s'agit bien du même objet.

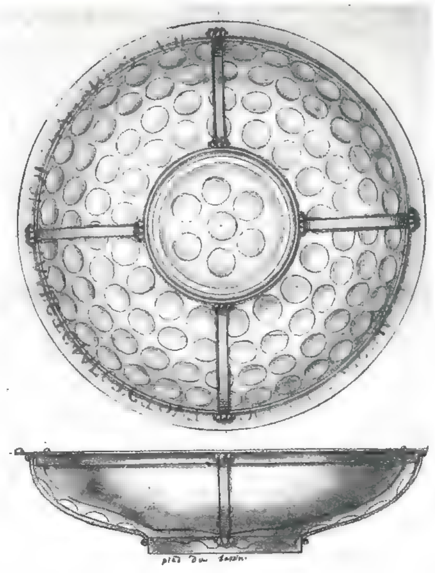


Fig. 1
Patène de Beauvais, aquarelle ;
Paris, Bibl. nat., ms. Picardie 162, f. 52 vº

La patène avait été léguée au trésor de Beauvais par Philippe de Dreux (1175-1217) et figure en ces termes dans son testament, rédigé le 2 novembre 1217 : « *scutellam cristalinam ligatam argento* » (« petit récipient de cristal à monture d'argent » : cf. Louvet, 1631, II, p. 134). Elle provenait vraisemblablement du sac de Constantinople, sans qu'on sache comment elle était arrivée dans les mains du prélat, par ailleurs, à la lecture de son testament, collectionneur d'objets d'art et détenteur de soieries orientales.

La monture d'argent doré devait être proche de celle d'une patène de jaspe jaune du trésor de Saint-Marc de Venise, où l'on retrouve quatre petits médaillons qui ponctuent le cours de l'inscription liturgique gravée et des éléments paléographiques comparables, attribuables au Xe-XIe siècle (*Il Tesoro*, 1971, nº 69). Le « cristal » lui-même, « verdastre », n'était probablement que du verre, comme pour une patène à décor de nids d'abeilles du même trésor (exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nº 24) ou une troisième, de verre également, qui présente un décor semblable de petits cercles concaves (*ibid.*, nº 26). André Grabar a prouvé que ce type de décor constituait vraisemblablement des imitations d'œuvres de cristal antiques ou sassanides, exécutées à l'époque des Macédoniens (1971-II, p. 107-127) ; il est donc très tentant d'attribuer la patène de Beauvais, verre et monture, à des ateliers constantinopolitains des Xe-XIe siècles. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MÉLY, 1903, p. 152, 153, 159 et fig. 8.

217
Carreau de revêtement

Syrie du Nord, XIe-XIIe siècle
Verre doré
H. : 9 cm ; l. : 10,5 ; ép. : 0,47

PROVENANCE
Une église de Maaret-el-Namaan, au sud d'Alep (?) ; vente Drouot, 6 juin 1962, nº 118
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 102.

Le carreau, brisé et recollé, présente un décor géométrique noir et doré. Sur le fond d'or se détache un losange noir sur lequel quatre triangles, centrés sur un petit carré, dessinent une croix, cantonnée de quatre petits carrés.

Une vingtaine de carreaux de ce genre sont conservés dans divers musées d'Europe et des États-Unis (Philippe, 1975, p. 98-99, et exp. *Splendeur de Byzance*, 1982, V. 4) ; ils ont été obtenus à base d'une mince feuille d'or recouverte de noir et prise entre deux couches de verre, procédé qui fut, semble-t-il, imité en Occident au XIIIe siècle, à la suite des Croisades. Toutes ces pièces ont été attribuées à la Syrie du Nord, au XIe-XIIe siècle, origine que confirme la provenance présumée de celle du Louvre et, surtout, de huit plaquettes du Musée national de Damas, découvertes à Maarata au sud d'Alep en 1936 (Philippe, 1970, p. 56-57 ; *id.*, 1975, p. 99-100).

Ces carreaux ont pu être utilisés en bandes comme éléments décoratifs sur des ambons ou comme lambris sur des murs. Leurs motifs crucifères répétitifs ont été comparés à ceux des bordures des mosaïques monumentales mais ils évoquent aussi certains encadrements des peintures de manuscrits byzantins. L'adaptation du verre au décor monumental s'explique sans doute par l'importance des traditions de la verrerie dans cette région d'échanges entre l'Empire, l'Islam et la Palestine des Croisés. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
PHILIPPE, 1970, p. 55-56, fig. 27 ; PHILIPPE, 1975, p. 99, fig. 5.

217

218

218
Camée : Vierge orante

Venise ou Constantinople, XIIe-XIIIe siècle
Verre translucide, vert clair
H. : 2,5 cm ; l. : 2 ; ép. max. : 0,5

INSCRIPTION
M[ή]τ[η]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »)

PROVENANCE
Salonique ; anc. coll. W. Froehner ;
legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 2109.

Le camée ovale, en verre translucide moulé, porte comme décor une figure frontale de la Vierge, nimbée, vêtue de la *stola* et du *maphorion*. Les bras levés dans l'attitude de la prière, elle se tient debout sur une courte ligne de sol entre deux arbustes. Ce type iconographique, très ancien mais qui atteint son plus grand développement sous le règne des Macédoniens (cf. Putzko, 1969, p. 165, et Hadzidakis, 1944, p. 182-183), se retrouve sur des camées en pierre dure, comme par exemple l'icône biface de lapis-lazuli du Louvre (nº 195).

Quatre autres exemplaires, en verre opaque, rouge, brun ou noir, tous de mêmes dimensions, ont été recensés par H. Wentzel (1959, p. 65, nº 14), dont deux au musée de Berlin, provenant d'Italie (Volbach, 1930-II, p. 127, nº 2424, pl. 4) ; tous sont classés dans la série des camées vénitiens du XIIIe siècle, bien que, généralement, les verres translucides soient considérés comme byzantins (cf. Bank, 1978, p. 200). La parenté de celui du Cabinet des Médailles avec ceux précédemment cités et, notamment, avec celui de la collection H. Stathatos à Athènes (Coche de la Ferté et Hadzidakis, 1957, p. 58, pl. V) est telle qu'il semble bien que tous sortent du même moule. M. A.

L'orfèvrerie IXe-XIIe siècle

L'orfèvrerie constitue sans doute l'un des aspects les plus remarquables des arts somptuaires byzantins de l'époque des Macédoniens et des Comnènes.

Les sources byzantines nous livrent pour cette période quantité d'informations relatives au luxe et à la splendeur des œuvres d'orfèvrerie, à la mesure de la gloire et du faste de l'Empire, malheureusement souvent assez peu précises sur les objets eux-mêmes. Nous savons par exemple, grâce au *Livre des cérémonies*, que les orfèvres de Constantinople étaient chargés d'orner le Palais en certaines circonstances pour « le faire resplendir par toute sorte d'objets d'or et d'argent [1] » et qu'une armoire monumentale à cinq tours (*pentapyrgion*), où étaient exposés des objets du trésor impérial, figurait à côté des sièges et tables d'or, lors des réceptions dans la salle d'apparat du Chrysotriclinos [2]; l'épée de « gemmes ornée de perles », le sceptre « d'or orné de pierres et de perles » et les couronnes du *basileus*, les « bassins et aiguières d'or ornés de pierres précieuses » présentés à l'empereur par les chambellans, la vaisselle « d'argent ciselé », les « baguettes d'or ornées de pierres précieuses » des silentiaires, ponctuent régulièrement le récit des processions religieuses, cortèges, cérémonies du Palais, fêtes et jeux de l'Hippodrome [3]. Les chroniqueurs et historiens grecs nous ont aussi conservé le souvenir du chancel et du ciborium d'or et d'argent, rehaussés de perles et de pierres précieuses, de la Nouvelle Église (la « Nea ») construite au Grand Palais par Basile Ier, celui des coqs, boucs et béliers de bronze en ronde bosse d'une fontaine de cet édifice, du sol fait de feuilles d'argent niellé et des murs d'argent enrichis d'or, de pierreries et de perles, de l'oratoire du Sauveur, édifié également par Basile Ier [4]. Constantin VII lui-même, protecteur des arts, s'intéressait au travail des orfèvres et fit notamment restaurer la salle de réception dite des « dix-neuf lits » d'argent ciselé et d'or [5]. Les sources historiques et littéraires, telle l'*Alexiade* d'Anne Comnène [6] ou les épigrammes précieux de Nicolas Kallikles [7], abondent ainsi en mentions d'œuvres d'orfèvrerie de toute sorte qui accompagnent la vie publique et privée des souverains, garnissent les palais et les églises de Constantinople, ou sont distribués aux ambassadeurs et aux hôtes royaux.

On ne dispose en revanche que d'un petit nombre d'inventaires de trésors ecclésiastiques antérieurs à 1204; l'inventaire en bref (*brebion*) du trésor de Patmos, rédigé en 1200 [8], constitue une notable exception; cependant il ne contient guère pour l'orfèvrerie qu'une liste d'œuvres rangées avec d'autres, par catégories : les icônes du Christ, de la Vierge et des saints, d'abord, dont certaines à revêtement d'orfèvrerie, parfois rehaussées d'émaux, de perles, ou en forme de diptyques, et des croix d'argent, dont une avec des émaux [9]; les reliques, ensuite, de la Vraie Croix et des saints, enfermées pour la plupart dans des boîtes d'argent, d'argent doré ou de bronze, parfois avec des émaux; puis les instruments du culte et les tissus où figurent quatre calices, dont trois d'argent et un de jaspe à monture d'argent, deux patènes, cinq cuillers liturgiques et deux astérisques d'argent..., un encensoir d'argent avec six images dorées, un encensoir [à poignée] également d'argent [10]...; enfin les livres, dont un évangéliaire recouvert d'argent lisse d'un côté et, de l'autre, de pièces d'argent, avec la Crucifixion et les évangélistes [11]. Les actes de fondations pieuses conservés (*typica*), comme, pour la seconde moitié du XIe siècle, le *typicon* du monastère bulgare de Petritzos (1083), fondé par Grégoire Pakourianos [12], ou celui de l'église du Christ miséricordieux de Constantinople et de l'hopital de Raidestos (1077) [13] au sud de Constantinople, fondés tous deux par Michel Attaliates, contiennent aussi une liste des objets précieux des établissements; ils mentionnent en général les mêmes objets que le *brebion* de Patmos; s'y ajoutent, toutefois, dans le cas de Petritzos, deux lustres d'argent avec leurs chaînes de suspension, un reliquaire de la Vraie Croix d'or émaillé en forme de tableau et des reliures, dont une d'or et d'émail. Parmi les rares testaments conservés, celui du protospathaire Eugène Boilas (1059) [14] contient également une liste succincte des largesses en matière d'orfèvrerie de Boilas pour l'église de la Theotokos qu'il a fondée à l'est de l'Asie Mineure : seuls des chandeliers d'argent, douze icônes de cuivre et deux grands candélabres de bronze constituent une légère différence par rapport au contenu des documents précédents. Ces textes nous renseignent moins, au fond, sur les objets eux-mêmes que sur la richesse relative des monastères ou celle de l'aristocratie provinciale.

Les sources occidentales, plus nombreuses, sont aussi parfois plus concrètes et plus riches de détails. Le *Liber pontificalis*, par exemple, mentionne le don au trésor pontifical romain par Michel III (842-867) d'une « patène d'or très pur, avec diverses pierres précieuses, blanches, prases et jacinthes, un calice d'or entouré de pierres précieuses avec, tout autour, des jacinthes suspendues à des fils d'or, et deux éventails [liturgiques] en forme de paons », couverts de pierreries assorties [15]. Les récits des ambassadeurs énumèrent aussi, avec admiration et envie, les trésors des palais et églises de Constantinople. Liutprand de Crémone, émissaire d'Otton Ier, nous a ainsi laissé une description précise et célèbre de sa réception, lors de sa première ambassade à Constantinople, par Constantin VII au Palais de la Magnaure, où se trouvait, « devant le trône impérial, un arbre de bronze doré; des oiseaux de toutes sortes en remplissaient les branches... qui reproduisaient les chants des divers oiseaux selon leurs espèces... Des lions, d'une prodigieuse grandeur, dont je ne sais s'ils étaient de bronze ou de bois, mais recouverts d'or, comme s'ils montaient la garde, frappant le sol de leur queue, ... émettaient des rugissements [16]... ». Les annales des chroniqueurs d'Occident enregistrent également avec soin les ambassades constantinopolitaines et les présents envoyés par les *basileis*.

Les récits de pèlerins qui visitèrent Constantinople avant 1204, et plus tard ceux des croisés qui pillèrent la ville, abondent en détails, parfois aux limites de la vraisemblance ou de la crédulité; ils nous découvrent le luxe des icônes, l'or et les pierres précieuses des reliquaires qu'ils ont vus dans les principaux sanctuaires de la ville, comme le Bâton de Moïse « orné de pierres précieuses » qu'Antoine de Novgorod a vu au Palais, vers 1200, ou les crânes des saints Côme et Akindynos « montés en argent » (n° 226) qu'il signale dans une autre église [17]; toute une panoplie d'œuvres surgit devant notre imagination, sans doute d'époques diverses, dont ne demeure plus que le souvenir; les plus extraordinaires se trouvaient à Sainte-Sophie : le char d'argent que la tradition attribuait à Constantin et sainte Hélène ou la patène qu'Olga, princesse russe, avait offerte à la Grande Église vers 960, après sa conversion, d'argent ornée de perles, avec, au centre, une pierre précieuse gravée de l'effigie du Christ [18].

Ces sources doivent être complétées par les inventaires ecclésiastiques et princiers occidentaux plus tardifs, où se trouvent quantités d'œuvres byzantines issues du pillage de Constantinople en 1204 [19], les papiers d'érudits des XVIIe et XVIIIe siècles (nos 216 et 241) ou les gravures diverses (n° 240) qui font connaître l'aspect d'objets aujourd'hui disparus. Bien peu d'œuvres d'orfèvrerie byzantines subsistent en effet au regard de tout ce que les sources nous laissent deviner en nombre, en splendeur et en diversité. Aussi est-ce toujours un événement lorsque les fouilles livrent, à côté d'œuvres plus mineures, des objets aussi exceptionnels que la patène d'or de Preslav [20], les bracelets émaillés de Thessalonique [21] ou, en France même, les plaques de gants découvertes à Orléans en 1937 (n° 254) ou la croix d'Aiguilhe (n° 229), mise au jour en 1955.

Il n'existe guère d'étude d'ensemble de l'orfèvrerie médio-byzantine, à l'exception des émaux [22]; mais, dans ce dernier domaine, les collections françaises, riches avant la Révolution, ne conservent plus aujourd'hui qu'un petit nombre de pièces.

L'orfèvrerie religieuse, dont les formes semblent avoir été constantes du IXe au XIIe siècle, tient évidemment la première place parmi les œuvres subsistantes : croix d'autel ou de procession (n° 243), calices, patènes (n° 216), astérisques, candélabres, icônes à revêtement d'orfèvrerie (n° 242), reliures, et, surtout, reliquaires de toutes sortes qui doivent souvent à leur contenu d'être parvenus jusqu'à nous; parmi eux, le groupe le plus cohérent et numériquement le plus important est celui des reliquaires de la Vraie Croix ou staurothèques, en forme de coffrets plats à couvercle coulissant (nos 236, 237, 249), dont le plus somptueux, celui du trésor de la cathédrale de Limbourg-sur-la-Lahn, en Allemagne [23], d'or et d'émail, fut rapporté de Constantinople après 1204 (fig. 1); mais le plus impressionnant (près d'un mètre de haut) était certainement celui jadis conservé à la Sainte-Chapelle de Paris (fig. 2) [24]. Il faut aussi leur ajouter le grand nombre de petites boîtes ou capsules à reliques diverses (nos 231, 232) qui pouvaient se porter au cou ou se suspendre aux voiles des icônes, les montures de reliques, telles celles du crâne de saint Akyndinos (n° 226) ou du doigt de saint Luc (n° 250), les croix-reliquaires plus modestes, d'argent ou de bronze (nos 229, 228, 234).

Il ne reste presque rien en revanche de l'orfèvrerie profane, en dehors des bijoux tels que bagues (nos 219-221, 235, 251, 252), bracelets (n° 253), amulettes (n° 244) ou sceaux de bronze (nos 222-224). Le petit encrier d'argent doré de Padoue (fig. 3) [25], au décor mythologique antiquisant, celui (?) de Rome où un singe se juche sur le couvercle [26], ultérieurement transformé en reliquaire, l'écritoire disparu du trésor de Saint-Denis [27], évoquent presque à eux seuls aujourd'hui un pan entier de l'art des orfèvres byzantins. Pourtant le lit d'or couvert de perles où repose Ézechias malade, et l'aiguière, ornée de personnages, avec son bassin, qui figurent sur l'une des peintures du *Psautier de Paris* (n° 261), l'aiguière qui accompagne la représentation du Bain de l'Enfant sur le triptyque d'ivoire de la Nativité du Louvre (n° 154), confirment la richesse et la diversité des formes que nous laissent entrevoir les textes. Il faudrait encore évoquer l'or, les perles et les pierres précieuses des vêtements du couple impérial sur l'ivoire « Romanos »

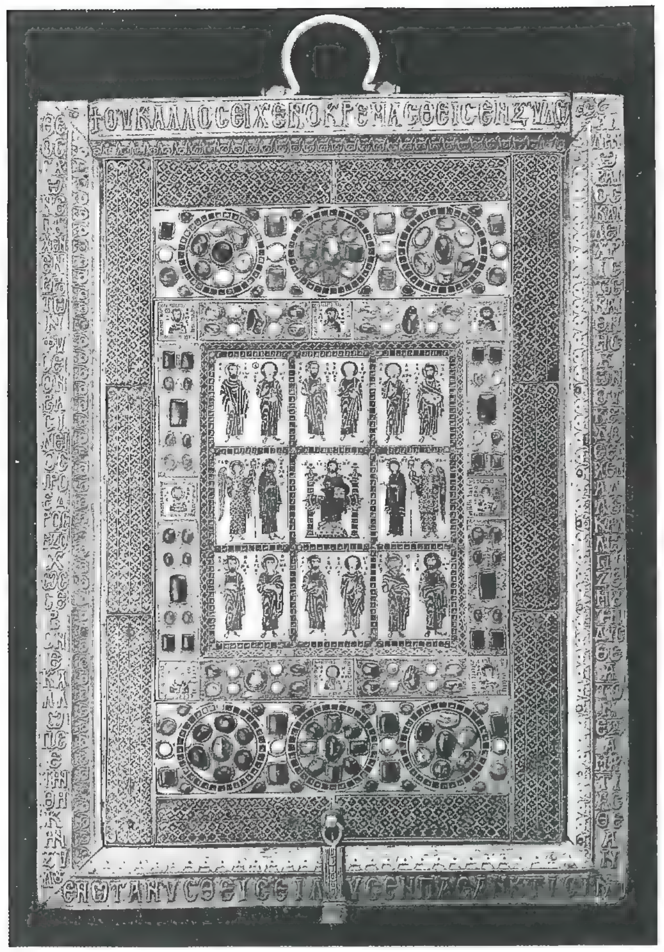


Fig. 1
Reliquaire de la Vraie Croix, or, émail cloisonné sur or, pierreries ;
Constantinople, probablement vers 964-965 ;
Limbourg-sur-la-Lahn, trésor de la cathédrale

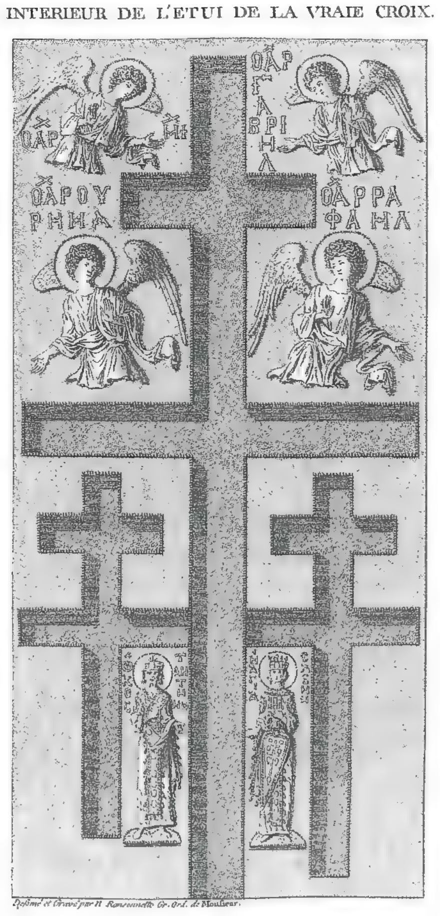


Fig. 2
Gravure du reliquaire de la Vraie Croix
de la Sainte-Chapelle de Paris,
d'après Morand, 1790

(n° 148) ou les portraits peints des *basileis* (n° 271).

De surcroît, fort peu de monuments de l'orfèvrerie médio-byzantine sont datés. La couronne votive de Léon VI (876-912) du trésor de Saint-Marc de Venise[28], le reliquaire de Limbourg au nom de Basile le proèdre, fils bâtard de Romain II (959-963)[29], la croix de Marie Comnène à Audenarde[30] sont de rares exceptions. De la même manière, pour les bronzes, seule la série de portes monumentales incrustées d'argent, issue des ateliers de Constantinople dans le dernier quart du XI^e siècle, conservée en Italie, est précisément datée (n° 238). Dans ces conditions, la bague de Basile le Parakoimômène (n° 219), très probablement le futur Basile I^er, fondateur de la dynastie des Macédoniens en 867, présente un intérêt qui dépasse très largement celui de son illustre provenance.

Nous savons bien peu de chose sur les ateliers d'orfèvrerie byzantins. Le *Livre du préfet*, issu de l'activité juridique de Léon VI, apporte quelques renseignements sur ceux de Constantinople à l'époque des Macédoniens[31] ; les orfèvres (*argyropratai*) sont organisés en corporation, dont l'origine remonte au IV^e siècle ; esclaves et hommes libres travaillent conjointement ; le métier, l'approvisionnement et la vente des matières précieuses sont sévèrement réglementés, et les orfèvres, pour faciliter le contrôle de l'État, sont regroupés le long de l'artère principale de la capitale, la Mesê[32] ; cependant, l'usage des poinçons qui s'est arrêté au VII^e siècle ne devait plus être repris. Cette organisation rigoureuse se prolonge probablement aussi sous les Comnènes. L'importance et la qualité des ateliers de la ville font le renom de Constantinople, attesté par de nombreux témoignages : Didier, abbé du Mont-Cassin (1058-1087), obtient l'autorisation impériale de faire faire à Constantinople des objets d'orfèvrerie destinés à son abbaye[33] ; le doge de Venise Ordelafo Falier, peu après 1100, commande à Constantinople une *pala* d'or et d'émail incorporée plus tard dans l'actuelle *Pala d'Oro* de Saint-Marc[34] ; l'abbé Suger de Saint-Denis (1122-1151) se fait raconter, par les voyageurs de retour de Constantinople, les merveilles de Sainte-Sophie qu'il cherche à égaler[35].

Fig. 3
Encrier à décor mythologique du calligraphe Léon ;
Padoue, trésor de la cathédrale

Fig. 4
Reliquaire d'Anastase ;
Syrie (?), fin du X^e siècle ;
Aix-la-Chapelle, trésor

Le rôle des provinces de l'Empire reste impossible à évaluer sous les Macédoniens, et presque toutes les œuvres d'orfèvrerie des X^e-XI^e siècles sont données à Constantinople. On sait pourtant que Danilis, noble et riche dame du Péloponèse, protectrice du futur Basile I^er, lui apporta, une fois celui-ci devenu empereur, des objets d'or et d'argent, en même temps que des tapis, probablement de fabrication locale[36]. Et le reliquaire d'Anastase du trésor d'Aix-la-Chapelle (fig. 4), exécuté pour Eustathe Maleinos, duc d'Antioche à la fin du X^e siècle, et qui a été attribué, pour cette raison, à des ateliers de Syrie, compte au nombre des exceptions[37]. La structure très centralisée de l'État byzantin explique sans doute en partie ce phénomène. C'est seulement à partir de la fin du XI^e et au XII^e siècle que l'on peut percevoir l'existence probable d'ateliers provinciaux (n^os 243, 246, 250) ou situés à la périphérie de l'Empire, en Bulgarie (n° 253), en Géorgie, ou en Italie (n^os 254-255). Cette situation reflète peut-être une réalité plus générale. Au X^e siècle la Renaissance macédonienne est un phénomène essentiellement constantinopolitain et même aulique : les pièces les plus somptueuses sont liées à des commandes de l'empereur, de la cour, du patriarche ou des grands officiers : croix-reliquaire de Maastricht à Rome au nom d'un des empereurs Romain[38], reliquaire de Limbourg déjà cité, calices impériaux, des patriarches ou du patrice et logothète Sisinnios du trésor de Saint-Marc de Venise[39]... A partir du XI^e et surtout au XII^e siècle, l'art byzantin s'épanouit plus largement, à Constantinople même, où les commanditaires italiens jouent désormais un rôle de plus en plus important, mais aussi sans doute dans les grands centres provinciaux tels Thessalonique ou Corinthe qui connaissent alors un relatif essor économique.

Les œuvres ici réunies permettent peut-être d'esquisser les éléments d'une lente évolution stylistique de

l'orfèvrerie médio-byzantine. A la sobriété des premières œuvres créées au lendemain de la crise iconoclaste, succèdent bientôt la plénitude et le classicisme de celles qu'on peut attribuer à l'époque de la Renaissance macédonienne des Xe-XIe siècles dont témoignent aussi bien le fragment de reliquaire de la Vraie Croix d'Arras (nº 230) que celui de l'ancienne collection Martin Le Roy au Louvre (nº 237) ou, à la fin de cette période, le fragment de porte de Saint-Paul-hors-les-Murs (nº 238). Les techniques alors utilisées, travail au repoussé, gravure, nielle sur or ou sur argent, incrustations, toutes héritées de l'Antiquité, seront les mêmes sous les Comnènes. Mais, en dépit de la permanence des formes, des techniques, de l'iconographie et du répertoire décoratif, apparaît dans l'émaillerie vers 1100, comme sur le médaillon de saint Demetrios (nº 239) ou le reliquaire de la Vraie Croix de Poitiers (nº 241), une recherche de l'effet décoratif ou expressif qui conduit plus généralement au cours du XIIe siècle à une sorte de maniérisme précieux, dont le reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ provenant de la Sainte-Chapelle de Paris (nº 248) constitue probablement le chef-d'œuvre.

Durant plus de trois siècles, les orfèvres avaient eux aussi sans relâche contribué à la splendeur universelle des arts somptuaires de Byzance. La prise de Constantinople par les Croisés en 1204 allait enfin offrir à la convoitise de l'Occident tous les trésors que la capitale avait entassés dans ses églises et ses palais : il y en avait tant, au dire de Geoffroi de Villehardouin, que « c'était sans fin ni mesure[40] ».

Jannic DURAND.

1. *De cerem.*, I, 1 (éd. VOGT, 1967, p. 9); II, 15 (éd. REISKE, 1822, p. 572); cité par EBERSOLT, 1923, p. 6.
2. VOGT, 1967, *Commentaire*, p. 103.
3. *De cerem.*, I, 10, 39, 46 (éd. VOGT, p. 72, 155, 176); I, 46 (VOGT, p. 176); I, 1 (VOGT, p. 6); II, 15 (éd. REISKE, 1822, p. 502, 592); I, 39 (VOGT, p. 155-156); cf. EBERSOLT, 1923, p. 69-68.
4. THÉOPHANE *contin.*, *Vita Basilii* V, 84, 86, 87 (éd. de Bonn, p. 326, 328, 331); cité par EBERSOLT, 1923, p. 62, 64; descriptions à rapprocher de celle du mobilier de Sainte-Sophie d'après le *Récit sur la construction de Sainte-Sophie*, rédigé vers le IXe siècle (DAGRON, 1984, p. 204-206).
5. THÉOPHANE *contin.*, VI, 15, 20, 22, 23 (MANGO, 1972, p. 207-209).
6. Mention d'un retable d'or (III, 10) envoyé à l'empereur Henri IV pour obtenir son aide contre les Normands.
7. Voir l'épigramme dédicatoire d'une staurothèque ayant appartenu à Irène Doukas, femme d'Alexis Ier Comnène (FROLOW, 1961, nº 241).
8. Éd. DIEHL, 1892; rééd. ASTRUC, 1981.
9. ASTRUC, 1981, p. 20-21; seule l'icône « avec un encadrement d'argent doré, une couronne et un évangile orné d'émaux cloisonnés d'or » paraît avoir subsisté et pouvoir être identifiée avec une de celles encore conservées à Patmos (cf. *Patmos*, 1988, p. 107-108, fig. p. 131).
10. ASTRUC, 1981, p. 21.
11. *Ibid.*, p. 22.
12. Éd. et trad. GAUTIER, 1984; cf. aussi LEMERLE, 1977, p. 115-191.
13. Éd. MIKLOSICH et MÜLLER, V, 1887, p. 322-327; éd. et trad. GAUTIER, 1981, p. 88-91; cf. aussi LEMERLE, 1977, p. 67-112.
14. VRYONIS, 1957, p. 263-277; LEMERLE, 1977, p. 15-63 (pour les objets liturgiques et les problèmes de terminologie : p. 35-37).
15. Éd. DUCHESNE, rééd. 1955, p. 154.
16. Liutprand de Crémone, *Antapodosis*, éd. PERTZ et DÜMMLER, 1877, VI, 5; trad. POGNON, 1947.
17. RIANT, I, 1878, p. 2 et 224.
18. *Ibid.*, p. 219-220; EBERSOLT, 1923, p. 65.
19. Le trésor de Sens, par exemple, dont une copie des inventaires encore inédits nous a été confiée par Mme J. GLATTAUER, conservait entre autres pièces d'orfèvrerie byzantines, « ung joyaux rond d'or ou quel y a en esmail deux hommes d'armes en figure... à côté des deux figures on lit : Ο ΓΕωΡΓΙΟϹ Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ » (Auxerre, Arch. dép., G 125, inventaire de 1535, fol. 173); « un tuyau rond d'argent doré auquel y a du sang Notre Seigneur, escript dessus en lettres grecs » (*ibid.*, G 125, inventaire de 1540, p. 227)...
20. Exp. *Bulgarie médiévale*, 1980, nº 223.
21. WESSEL, 1969, nº 14; HASELOFF, 1990, p. 31-33, fig. 38.
22. KONDAKOV, 1892; WESSEL, 1969.
23. RAUCH, 1955; WESSEL, 1969, nº 22.
24. MORAND, 1790, pl. p. 44; FROLOW, 1961, nº 530.
25. MANGO, 1978, p. 282, fig. 57.
26. Église des Saints-Côme-et-Damien; cf. BLOCH, 1946, p. 212-216, fig. 257-258.
27. Exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, nº 40.
28. Exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nº 8.
29. WESSEL, 1969, nº 22.
30. Exp. *Splendeur de Byzance*, 1982, O.21.
31. Ch. II, trad. FRESHFIELD, 1938, p. 10-13.
32. Cette interdiction formelle faite aux orfèvres d'exercer ailleurs, et notamment chez eux, prouve, comme l'ont fait remarquer Cutler et Nesbitt (1986, I, p. 150), l'existence très probable d'un artisanat à domicile qui échappait au contrôle de l'État.
33. *Chronique* de LÉON d'OSTIE, citée par EBERSOLT, 1923, p. 84; c'est également Léon d'Ostie qui nous apprend que Didier commanda à Constantinople des portes de bronze semblables à celles qu'il avait vues et admirées en 1065 à Amalfi et pour lesquelles il envoya les dimensions à Constantinople; *ibid.* et MANGO, 1978, p. 249.
34. *Il Tesoro di San Marco*, 1965; WESSEL, 1969, nº 46.
35. SUGER, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, éd. PANOFSKI, 1946, p. 65; cf. exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991, p. 127.
36. EBERSOLT, 1923, p. 14.
37. Voir exp. *Ornamenta Ecclesiae*, 1985, III, H. 12.
38. FROLOW, 1961, nº 134.
39. Exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, nos 10, 11, 16, 22.
40. VILLEHARDOUIN, éd. de Wailly, 1882, p. 147.

219

219

220

219

Bague de Basile le Parakoimômène

Constantinople, 865-866 (?)
Or, nielle, émeraude (expertise de J.-P. Poirot) gravée en intaille
D. extérieur de l'anneau : 2,3 cm;
D. extérieur du chaton : 1,93; ép. du jonc : 2,2; poids total : 31,22 g

INSCRIPTION
Circulaire inversée sur le chaton commençant au sommet, au-dessus du buste du Christ, se lisant en sens inverse des aiguilles d'une montre :
+ ΚЄΒΟΗΘΒΑϹΙΛЄΙωΠΑΡΑΚΟΙΜȣΜΤȣ ΔЄϹΠ (Κύριε βοήθει Βασιλείῳ παρακοιμωμένῳ τοῦ δεσπότου (« Seigneur, viens en aide à Basile, parakoimômène de l'empereur »)
Sur les épaules de la bague, deux monogrammes composés des lettres **ΚΥΡΙЄΒΟΗΘ**
(Κύριε βοήθει : « Seigneur, viens en aide »).

PROVENANCE
Acq. par G. Schlumberger en 1885;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 126.

Une table d'émeraude gravée en intaille d'un buste du Christ est sertie dans un lourd anneau d'or à décor niellé sur les épaules duquel sont placés deux monogrammes cruciformes entourés d'un cercle de petits carrés sur fond de rinceaux stylisés.

Le buste du Christ avec la croix derrière la tête rappelle celui des monnaies de Michel III (nº 308) dont on ne connaît pas d'exemple plus tardif qu'un rarissime essai monétaire de Romain Ier (Grierson, 1973, p. 548, 9). Les monogrammes cerclés se rencontrent aussi sur la mosaïque de la tribune de Sainte-Sophie représentant l'empereur Alexandre (912-913) et les éléments iconographiques et stylistiques semblent donc appartenir à la seconde moitié du IXe ou au début du Xe siècle.

On peut hésiter toutefois sur l'attribution de la bague à l'un ou l'autre des deux parakoimômènes qui ont porté, à moins d'un siècle de distance, le nom de Basile. Le premier, né dans une famille arménienne établie en Macédoine, fut remarqué pour sa capacité à dresser les chevaux par l'empereur Michel III, qui fit de lui son favori. Basile fut promu parakoimômène, c'est-à-dire chef du service de la chambre impériale et, à ce titre, responsable de la sécurité de l'empereur. Basile devint coempereur en 866 et seul empereur, l'année suivante, après avoir assassiné Michel, fondant la dynastie « macédonienne » (Vogt, 1908). Le second Basile, un eunuque, fils illégitime de l'empereur Romain Ier Lécapène, fut promu à cette haute charge en récompense de son soutien à Constantin VII. Il la conserva presque sans interruption jusqu'en 985, lorsque le jeune empereur Basile II décida de conduire lui-même les affaires de l'Empire. Ce dernier, parakoimômène et proèdre, fut un fastueux mécène auquel on doit notamment la célèbre staurothèque de Limbourg-sur-la-Lahn (cf. fig. 1, p. 306) et aussi l'un des calices du trésor de Saint-Marc de Venise (*Il tesoro*, 1971, nº 66). La parenté du buste du Christ de la bague avec celui de la monnaie de Michel III nous fait cependant préférer l'attribution à Basile le Macédonien. J.-C. C. – C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1884-II, p. 562;
SCHLUMBERGER, 1886, p. 346; SCHLUMBERGER, 1895, p. 39-42; SCHLUMBERGER et BLANCHET, 1914, nº 608; HADZIDAKIS, 1944, p. 195, nº 15; WENTZEL, 1959, p. 13-14, fig. 8; VIKAN et NESBITT, 1980, p. 18.

220

Bague d'Aétios

Fin du IXe-début du Xe siècle
Or, nielle
D. de l'anneau : 2,1 cm; L. du chaton : 2; l. : 1,6

INSCRIPTION
Circulaire inversée sur le chaton, commençant au sommet, se lisant en sens inverse des aiguilles d'une montre :
ΚЄΒ,ΑЄΤΙωΒ,Α,ϹΠΑΘ,SΔΡΟΓΓΑΡ,Τ,ΒΙΓ, (Κύριε βοήθει 'Αετίῳ βασιλικῷ πρωτοσπαθαρίῳ καὶ δρογγαρίῳ τῆς βίγλας : « Seigneur, viens en aide à Aétios, protospathaire et drongaire de la Veille »); *sur les épaules* :
Μ[ήτη]Ρ Θ[εο]Υ (« Mère de Dieu »)
Ο ΑΓ[ιος 'Ιω]ΑΝ[νης] (« saint Jean »).

PROVENANCE
Aurait été trouvée dans une tombe en Syrie;
anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 127.

Il ne reste que le chaton et les épaules de l'anneau, brisé; sur le chaton ovale est gravé en intaille le buste du Christ, au nimbe crucifère, entouré des lettres de l'inscription bordée de deux lignes gravées; la Vierge orante et saint Jean-Baptiste sont représentés de chaque côté, sur les épaules; l'inscription en négatif invite à penser que cette bague servait à sceller de cire les écrits du drongaire.

G. Schlumberger avait identifié ce personnage avec le fameux patrice, stratège des Anatoliques et défenseur d'Amorion qui, capturé par le calife abbasside Al Mutasim, fut exécuté en 846 avec quarante et un officiers et compté au nombre des martyrs. Un sceau comportant la même titulature que celle inscrite sur l'anneau, y compris la forme incorrecte de δρογγαρίῳ pour δρουγγαρίῳ, permet de rejeter cette hypothèse, car le sceau date de la

221

221

222

fin du IXᵉ siècle ou du début du suivant (Zacos, 1986, nº 80). Le drongaire de la Veille (ou de l'Arithmos) commandait, à cette époque, un corps de troupe chargé de veiller à la sécurité de l'empereur, notamment à l'Hippodrome couvert (Oikonomides, 1972, p. 331). La dignité de protospathaire moins élevée que celle de patrice était fréquemment attribuée aux stratèges. J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1880, p. 165; SCHLUMBERGER, 1886, p. 349; SCHLUMBERGER, 1895, p. 42-44; SCHLUMBERGER et BLANCHET, 1914, nº 609; HADZIDAKIS, 1944, p. 195, nº 14; ZACOS, 1984, nº 80.

221
Bague de Théodore

IXᵉ-Xᵉ siècle
Argent doré, niellé
D. extérieur de l'anneau : 2,5 cm;
L. du chaton : 2,3; l. : 1,9

INSCRIPTION
Du chaton, sur quatre lignes : + ΚЄΡΟΗ | ΘΗΘЄΟΔѠΡ, | R,CΠΑΘΑΡΙѠ | ΤΗCЄΤЄΡ, (Κύριε βοήθει Θεοδώρῳ βασιλικῷ σπαθαρίῳ ἐπὶ τῆς ἑτερίας : « Seigneur, viens en aide à Théodore spathaire impérial et membre de l'Hétairie »); sur les épaules, deux monogrammes cruciformes : ΘЄΟΤΟΚЄ ΒΟΗΘΗ (« Mère de Dieu, viens en aide »).

PROVENANCE
Constantinople (?); legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 128

La bague est de même forme que la précédente (pour ce type : cf. Ross, 1954); le décor du chaton est obtenu seulement par les quatre lignes de l'inscription gravée; sur les épaules, deux monogrammes cruciformes, où s'observent des traces de nielles, surmontent deux ornements floraux stylisés symétriques semblables, également niellés.

L'Hétairie, chargée de la garde du Grand Palais, était constituée de plusieurs contingents comprenant aussi bien des Grecs que des étrangers. L'Hétairie regroupait également des fils de famille désireux d'embrasser la carrière militaire, qui trouvaient dans la proximité de l'empereur l'occasion de promotions plus rapides. La dignité de spathaire, déjà élevée, laisse supposer que Théodore appartenait à la seconde catégorie. J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1896-1905, II, p. 140, et III, p. 143; SCHLUMBERGER et BLANCHET, 1914, nº 610; HADZIDAKIS, 1944, p. 195, nº 14.

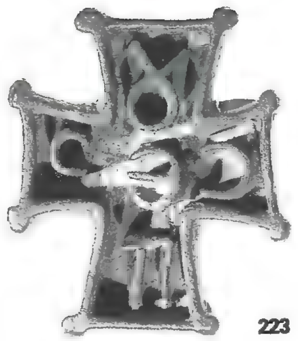
222
Sceau de Jean Kabalos

IXᵉ-Xᵉ siècle (?)
Bronze; D. : 6,2 cm

INSCRIPTION
Au centre, monogramme de 'Ιωά[ννου] (« de Jean ») entouré de son surnom τοῦ Καβάλου (« le Cheval »).

PROVENANCE
Inconnue; anc. coll. W. Froehner; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 567.

Sceau rond à poignée, au fond percé de quatre trous. De forme et de dimensions très diverses, les sceaux de bronze sont généralement munis au dos d'une poignée ou d'un anneau, dont le chaton peut également porter une estampille plus petite (nº 223). Le sceau proprement dit est une plaque horizontale dessinant un cartouche autour de l'inscription. Les lettres en relief sont écrites à l'envers afin d'être imprimées sur une matière malléable. C'est en particulier le cas de briques ou de vases avant cuisson, dont on connaît des exemplaires ainsi estampillés (cf. Vikan et Nesbitt, 1980, p. 25-28). La légende n'indique le plus souvent qu'un nom de personne, parfois assorti d'un titre de fonction ou d'une simple dignité. Ces sceaux, très répandus dans la vie économique (en particulier pour l'estampillage de récipients destinés au commerce), sont rarement le signe d'un contrôle public mais plutôt des marques de propriété privée. Ces objets d'usage permanent sont de date très incertaine. Les trois sceaux présentés ne semblent pas antérieurs à la période byzantine moyenne, compte tenu, en particulier sur cet exemplaire et sur celui de Kalokyros (nº 224), de l'emploi du surnom et de la dignité de protospathaire. D. F.



223

223
Sceau de Serge

IXᵉ-Xᵉ siècle (?)
Bronze; H. : 4,3 cm; l. : 3,7

INSCRIPTION
Les lettres du nom Σεργίου (« de Serge ») sont disposées dans les bras de la croix, horizontalement puis verticalement.

PROVENANCE
Inconnue; anc. coll. W. Froehner; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 574.

Sceau en forme de croix grecque pattée, aux extrémités bouletées; au dos, l'anneau de suspension se termine par un chaton décoré en intaille. Les lettres de l'inscription sont soudées à la plaque (il manque la haste verticale du rhô). Cf. nº 222. D. F.

224
Sceau de Kalokyros

IXᵉ-Xᵉ siècle (?)
Bronze; H. : 5,5 cm; l. : 16

INSCRIPTION
Sur deux lignes : Καλωκύρου | (πρωτο)σπαθαρήω (« de Kalokyros le protospathaire »).

PROVENANCE
Acq. par W. Froehner à Constantinople en 1907; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 556.

Bien que le titre de protospathaire (très haute fonction militaire, unique à l'origine) remonte à la fin du VIᵉ siècle, ce n'est pas avant le VIIIᵉ siècle qu'il entre dans la hiérarchie byzantine des préséances et voit ses titulaires se multiplier. Cf. nº 222. D. F.

224

225

225

Croix-reliquaire

IX^{e}-XII^{e} siècle (?)
Bronze fondu
H. : 15,5 cm ; l. : 7,8 ; ép. max. : 2,1

INSCRIPTIONS
Sur la face avec le Christ : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ ») ; IΔЄ O Y[ί]OC COY (« Voici ton fils ») ; IΔOY H MHTHP COY (« Voici ta mère ») ; *au revers :* AΓIA ΘHOTOKH (« Sainte Mère de Dieu ») ; *dans les médaillons :* ΛY[κ]AC (« Luc ») ; IΩ[άννης ?] (« Jean ») ; les deux autres sont illisibles.

PROVENANCE
Anc. coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Froehner 766.

La croix, d'assez grande taille et d'un bel effet visuel, est formée de deux boîtiers ouvrant à charnières ; elle est munie d'un large anneau de suspension caréné. Une face est occupée par le Christ en croix vêtu d'un long *colobium,* avec, au-dessus, le Soleil et la Lune et, blottis aux extrémités des bras de la croix, la Vierge et saint Jean. Au revers, la Vierge à l'Enfant est cantonnée de quatre médaillons enfermant des bustes de saints, probablement les évangélistes. La facture est inégale, parfois rudimentaire, les inscriptions sommaires, voire illisibles.

La forme, le décor et le style un peu fruste peuvent être rapprochés de plusieurs autres croix en bronze, notamment à Athènes (collection Stathatos ; cf. Coche de La Ferté et Hatzidakis, 1957, n° 62 : VII^{e} siècle) et Berlin (Volbach, 1930-II, n° 6414, p. 149 : VIII^{e}-IX^{e} siècle), ou encore d'une croix retrouvée à Sant Pere de Roda en Catalogne (exp. *Millenum,* 1989, n° 9 : VI^{e}-XI^{e} siècle). Ces croix appartiennent en fait à la série très abondante des croix-reliquaires de bronze, à décor tantôt fondu dans la masse, comme celle-ci, et parfois repris en gravure, tantôt simplement gravé (cf. n° 234). Leur iconographie souvent archaïsante se réfère à des modèles des VI^{e}-VII^{e} siècles ; mais elle ne constitue pas pour autant l'indice d'une date très haute : des exemplaires retrouvés en contexte archéologique daté, comme ceux mis au jour par centaines à Cherson en Crimée, ou d'autres, originaires de plusieurs sites byzantins médiévaux, ne sauraient être antérieurs aux IX^{e}-XII^{e} siècles (Zalesskaja, 1984-I, p. 154-160). La palmette stylisée à la base de la bélière de suspension, la forme de l'anneau et la paléographie ne contredisent pas d'ailleurs, pour cette croix, une telle éventualité.

Ces croix ont pu être produites dans la plupart des centres urbains de l'Empire, répétant inlassablement les mêmes types. Le très grand nombre de ces objets conservés et leur contenance relativement volumineuse excluent la possibilité qu'il s'agisse de reliquaires de la Vraie Croix ou même des saints. Elles pouvaient contenir de la terre, des fragments d'objets ou de tissu, sanctifiés au contact de saintes reliques.

J. D.

226

226

Relique de saint Akindynos

Constantinople, 2^{e} moitié du IX^{e} siècle (?)
Argent doré, cuivre doré, or
D. du médaillon : environ 3 cm

INSCRIPTION
O A[γιος] AKINDINOC (« saint Akindynos »)

PROVENANCE
Église Saint-Côme-et-Damien de Constantinople (?), avant 1204 ; rapportée par le sire de Vadans à l'abbaye de Rosières (Jura) ; disparue sous la Révolution ; retrouvée en 1890 dans une des salines de Grozon (Jura) ; déposée à la cure de Pupillin (Jura) puis au séminaire de Courtefontaine ; au séminaire de Vaux-Poligny (Jura) en 1923 ; déposée à l'église Saint-Just d'Arbois en 1987 ; volée dans l'hiver 1990-1991
Arbois, église Saint-Just.

Sur la relique, un fragment d'os crânien, sont clouées trois frettes de cuivre doré (au nombre de quatre à l'origine) et un médaillon d'argent, également doré, avec l'effigie du saint ; une bande de métal disparue entourait également la base de l'os comme en témoignent les clous subsistants : la relique du crâne de saint Jacques du trésor d'Halberstadt fournit un exemple particulièrement somptueux d'un arrangement byzantin comparable (fig. 1 ; Rückert, 1957, p. 10-12). Le médaillon, obtenu au repoussé et bordé d'un motif greneté, montre une image en buste, de face, de saint Akindynos, identifié par l'inscription gravée.

Les représentations de saint Akindin, martyrisé en Perse avec deux de ses compagnons, sont assez exceptionnelles ; une quinzaine d'exemples seulement peuvent être cités (cf. Kirschbaum, *Lexicon, s. v. Acyndinus*), parmi lesquels celui qui figure sur le diptyque d'ivoire du trésor de Chambéry (n° 174), auxquels on peut encore ajouter celui qui se trouvait sur un autre diptyque grec d'argent conservé au XVIII^{e} siècle au baptistère de Florence, où il était parvenu avant 1333 (Gori, 1759, III, p. 454-355).

L'histoire de la relique de saint Akindynos, retrouvée fortuitement en 1890 et récemment disparue, avait été retracée par G. Schlumberger. Il s'agissait de l'une des dépouilles du pillage de Constantinople par les Croisés en 1204, rapportée par le sire de Vadans et offerte par lui à l'abbaye de Rosières. L'inventaire du trésor de l'abbaye, rédigé en 1712 (éd. Gauthier, 1880), mentionne un « coffret d'argent » dans lequel était placés plusieurs reliques dont le « crâne de saint Akindin, patriarche grecque (*sic*) ; sur ledit crâne il y a une plaque ou lame d'argent sur laquelle son effigie en portrait est en relief avec les lettres grecques suivantes O AKINDINOC ». Le coffret portait d'ailleurs une inscription latine qui expliquait l'origine constantinopolitaine des reliques qu'il contenait.

Or, la relique de saint Akindynos pouvait être rapprochée du récit d'un des nombreux pèlerins qui s'étaient rendus à Constantinople avant 1204 : Antoine de Novgorod, en effet, vers 1200, avait vu dans une église dédiée aux saints Côme et Damien « les fronts de saint Akindin et Côme, montés en argent » (Riant, I, 1878, p. 224). La relique pouvait donc provenir, comme le pensait Schlumberger, de l'église des Saints-Anargyres (Côme et Damien), l'un des plus célèbres sanctuaires de la capitale. Il n'est cependant pas totalement exclu qu'Antoine de Novgorod ait pu confondre entre elles les très nombreuses églises qu'il avait visitées et les reliques qu'elles contenaient (Janin, 1969, p. 288). La relique était en tout cas l'une des rares aujourd'hui subsistantes pour lesquelles une localisation constantinopolitaine, antérieure à 1204, pouvait être avancée.

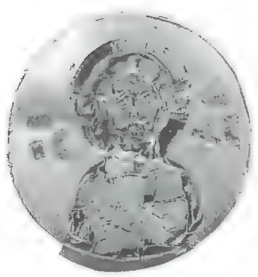
Il est en revanche difficile de se prononcer sur l'ouvrage d'orfèvrerie, somme toute assez modeste, d'autant que le relief avait été quelque peu écrasé au niveau du visage. Le type iconographique paraît postérieur à la crise iconoclaste, et Schlumberger proposait une date au X^{e} siècle. Toutefois, le traitement schématique de la représentation qui rappelle celui des sceaux byzantins des IX^{e}-X^{e} siècles (par ex. Seibt, 1985, p. 562, n° 13) pourrait être l'indice d'une date de peu postérieure à la crise iconoclaste, au moment de la réorganisation du culte des images dans les grands sanctuaires de Constantinople.

J. D.

Fig. 1
Relique du crâne de saint Jacques ; Halberstadt, trésor de la cathédrale

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1891-1892, p. 111-118 ; SCHLUMBERGER, 1896-1905, II, p. 147 ; DALTON, 1911, p. 560 ; EBERSOLT, 1921, p. 138 ; SCHLUMBERGER, 1923 ; MÉLY, 1924, p. 162, 192 ; MÉLY, 1931, p. 166 ; RÜCKERT, 1957, p. 9-10 ; JANIN, 1969, p. 16, 288.

227



228

227

Médaillon : archange

Constantinople, fin IX^{e}-début X^{e} siècle
Or, plein émail cloisonné sur or
D. : 2 cm
Le médaillon est doublé, tout autour, d'une bande de cuivre doré, moderne.

PROVENANCE
Anc. coll. Victor Gay ; don d'un groupe d'amis de Victor Gay, 1909
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 6270.

Le petit médaillon, de plein émail cloisonné sur or, montre le buste d'un archange ailé, nimbé, portant un sceptre de la main droite et tenant un globe de la gauche ; vivement coloré, il se détache sur un fond vert émeraude translucide. Comme l'ont reconnu M. Rosenberg (1921, p. 68) et M. C. Ross (1964-I, p. 391), le médaillon provient vraisemblablement d'une des reliures du trésor de Saint-Marc de Venise, celle avec la Vierge orante et le Christ en croix (exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 9). Sur cette reliure, dont les deux plats s'ornent de larges bordures de verroterie cloisonnée, le Christ en croix est entouré de médaillons, dont trois, avec des archanges, sont pratiquement identiques à celui du Louvre et de mêmes dimensions.

Les émaux fixés sur la reliure de Venise appartiennent au même groupe que ceux qui sont encore en place sur la couronne votive du même trésor, parmi lesquels figure une image en buste d'un empereur Léon, généralement identifié avec Léon VI (886-912), seul empereur de ce nom ayant régné après la crise iconoclaste (exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 8) : mêmes fonds vert émeraude, mêmes couleurs, même arrangement des cloisons pour dessiner les traits des visages et les éléments simplifiés des vêtements. Le portrait impérial, s'il s'agit bien de Léon VI, permet d'attribuer tout le groupe à la fin du IX^{e} siècle ou au début du X^{e} siècle, et de proposer Constantinople comme lieu d'origine probable. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
De Linas, 1885-II, p. 472, n° 1 ; Migeon, 1909, p. 419 ; Marquet de Vasselot, 1914, n° 2 ; Rosenberg, 1921, II, p. 69 ; Ross, 1964-I, p. 391.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 486.

228

Médaillon : Christ bénissant

Constantinople, X^{e} siècle
Or, émail enfoncé cloisonné sur or
D. : 1,7 cm
Nombreux manques dans l'émail, la plaque d'or est légèrement faussée et cassée en dessous du buste du Christ ; cloisons enfoncées.

INSCRIPTION
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »)

PROVENANCE
Entré au Cabinet des Médailles avant 1857
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

Le Christ, au nimbe crucifère, est représenté en buste ; il tient le Livre de la main gauche et bénit de la droite. Le médaillon constitue un exemple de ces petites plaquettes émaillées utilisées par les orfèvres byzantins comme des joyaux en les sertissant sur des pièces d'orfèvrerie.

La finesse des cloisons et l'élégance du dessin sont encore très sensibles malgré l'écrasement de quelques cloisons et de nombreux manques dans l'émail. Ces caractères, joints à la paléographie des lettres de l'inscription quelque peu empâtées, évoquent les médaillons qui ornent encore quelques-uns des calices du trésor de Saint-Marc, attribués au X^{e}-XI^{e} siècle (*Il Tesoro,* 1971, n^{os} 49, 50). La gamme des couleurs, restreinte, les cloisons, peu nombreuses, le canon relativement trapu du Christ, peuvent également être rapprochés de pièces attribuées au X^{e} siècle, comme une croix pectorale conservée à Londres (Beckwith, 1975, fig. 2) ou le Christ d'une série de plaques remontées en Occident vers l'an 1000 sur la reliure du Livre des Péricopes d'Henri II (1002-1024) de Munich (Wessel, 1967, n° 26). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Laborde, 1857, p. 100 ; Kondakov, 1892, p. 194.

229

Croix-reliquaire

Constantinople (?), 2^{e} moitié du X^{e} siècle
Argent gravé, nielle
Couvercle : H. : 6,3 cm ; l. : 3,2 ; ép. : 0,4
boîtier : H. : 6,2 cm ; l. : 3 ; ép. : 1,1

INSCRIPTION
M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »)

PROVENANCE
Découverte en 1955 sous l'autel majeur du sanctuaire de Saint-Michel d'Aiguilhe Aiguilhe (Haute-Loire), trésor de la chapelle Saint-Michel.

En 1955, à l'occasion de travaux effectués dans la chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe, près du Puy, on découvrit, sous le socle de l'autel majeur primitif, un récipient formé de deux bassins de cuivre renversés l'un sur l'autre, probablement enseveli à cet endroit à la fin du XII^{e} ou au début du XIII^{e} siècle. A l'intérieur, tout un ensemble d'objets fut retrouvé : un os humain, un Christ-reliquaire de bois peint, deux fragments de marbre et un coffre d'ivoire ; ce dernier contenait à son tour une petite croix de bois recouverte d'étoffe, une ampoule-reliquaire de bois gravé, des morceaux de tissu, des fragments d'encens, de pierre et de bois, et une petite croix-reliquaire d'argent niellé.

La croix-reliquaire d'Aiguilhe se compose d'un boîtier d'argent lisse, sans décor, et d'un couvercle orné d'une représentation de la Vierge à l'Enfant debout, gravée et partiellement niellée. Des charnières réunissent boîtier et couvercle. A la partie supérieure de la croix, les deux anneaux du couvercle et celui du boîtier laissent aujourd'hui vacante la place des deux anneaux d'une bélière de suspension disparue. La croix d'Aiguilhe appartient donc à la série bien connue des croix-reliquaires portatives (*encolpia*) ou des croix pectorales, destinées à être portées sur la poitrine, dont on conserve un grand nombre d'exemplaires de bronze (cf. n^{os} 225 et 234) et plus rarement d'or ou d'argent, type d'objet dont l'origine remonte à l'époque des premiers développements du culte des martyrs (Grabar, 1946, II, p. 277-278).

Cependant, sur la plupart de ces croix-reliquaires, l'image de la Vierge à l'Enfant, sur une face, correspond en général, sur l'autre, à une représentation du Christ en croix. Or sur la croix d'Aiguilhe, couvercle et boîtier présentent de nombreuses différences techniques sans compter l'aspect du métal lui-même, plus jaune pour le couvercle que pour le boîtier ; l'épaisseur du métal n'est pas non plus la même pour les deux éléments, et le couvercle est fait d'une plaque d'argent régulièrement découpée sur laquelle ont été soigneusement soudées les lames des tranches, tandis que pour le boîtier un ruban de métal plié à la forme a été soudé sur une plaque grossièrement découpée. Enfin, les anneaux carénés du couvercle sont très différents des attaches métalliques du boîtier, maladroitement enroulées sur elles-mêmes et surhaussées pour pouvoir s'adapter aux anneaux du couvercle. La croix d'Aiguilhe devait donc probablement comporter à l'origine une seconde face avec la Crucifixion, disparue, à laquelle a été substitué le boîtier actuel dont la rusticité relève d'une réparation sans doute locale.

Le décor niellé et l'iconographie de la croix d'Aiguilhe ont été rapprochés d'un certain nombre de croix-reliquaires byzantines (Énaud, 1964). A ces exemples on pourrait notamment ajouter deux croix d'argent niellé avec la Crucifixion et la Vierge à l'Enfant conservées au musée Benaki d'Athènes (Frolow, 1961, n^{os} 160-161, et exp. *Byzantine and Post Byzantine Art,* 1985, n^{os} 191 et 203), une autre avec la même iconographie, mais d'une facture très relâchée, à Washington (Ross, 1965, n° 98), ou encore trois autres croix, à l'iconographie cependant plus complexe : celle de Vicopisano, celle, d'or, de Pliska au musée de Sofia (Kitzinger, 1988, p. 62-65 et fig. 8-12) et celle de l'église San Nicolo de Venise (exp. *Venezia e Bisanzio,* 1974, n° 17).

De toutes ces croix, celle de Venise, datée, pour des raisons iconographiques, du IX^{e} siècle et surtout les deux d'Athènes, attribuées au X^{e} siècle ou vers l'an 1000, fournissent des parallèles convaincants pour celle d'Aiguilhe. Mais un des points de comparaison les plus intéressants est fourni par une croix d'argent niellé conservée à Washington, qui porte une invocation aux noms de Romain II et son fils le « porphyrogénète » Basile, datable des années 960-963 (fig. 1 ; cf. Ross, 1965, n° 97). On retrouve en effet sur le visage assez bien conservé du Christ en buste, au centre de la croix, le même dessin des sourcils et du nez obtenus par un T gravé dans l'argent et deux points pour dessiner les yeux. L'origine constantinopolitaine de la croix de Washington permet également de suggérer Constantinople comme lieu d'exécution probable de la croix d'Aiguilhe, hypothèse que ne démentent pas, malgré les toutes petites dimensions de l'objet, la sûreté et l'élégance du dessin. J. D.

Fig. 1
Croix au nom de Romain II et Basile ; Washington, Dumbarton Oaks.
Détail

N° 229, profil

229

BIBLIOGRAPHIE
Énaud, 1961, p. 136-140 ; Énaud, 1964, p. 37-57.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 423.

230

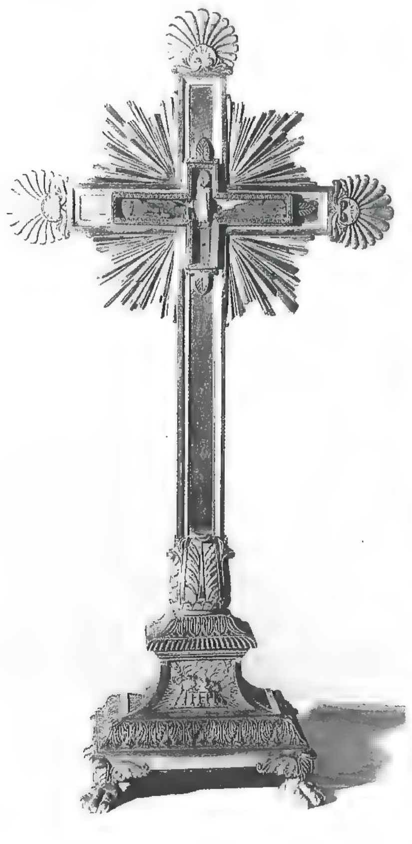
Croix-reliquaire de la Vraie Croix

Argent, argent doré, cristal, bois
Constantinople, fin du Xe-début du XIe siècle, et Paris, 1833-1837
H. : 51 cm ; L. : 18 ;
H. du fragment byzantin : 0,47

INSCRIPTION : (?).

PROVENANCE
Don du chanoine Delattre, 1630 (Rohault de Fleury, 1870) ; alors déjà dépourvue de sa monture byzantine originelle, à l'exception de la petite attache métallique ; les fragments, sauvés sous la Révolution, furent renvoyés de Munster, en 1820, par Mgr de La Tour d'Auvergne et remontés à Paris entre 1833 et 1837 ; disparue après 1986
Arras, trésor de la cathédrale, inv. 448.

La croix est une œuvre d'orfèvrerie du début du XIXe siècle. Elle n'a guère suscité l'attention, et moins encore les fragments de la relique de la Vraie Croix remontés à la croisée, abrités sous un cristal. Sous celui-ci, on aperçoit deux fragments de bois assez grands, allongés, qui s'évasent à l'une de leur extrémité et s'achèvent par un cercle précédé d'un redent ; deux autres fragments, plus petits, sont réunis par des fils d'or ; enfin, sur le plus grand, est cloué une petite applique d'argent doré. Cette dernière, qui figure sur une gravure publiée par Rohault de Fleury (1870, pl. X), a été simplement mentionnée par Frolow ; mais les traits approximatifs de la gravure ne permettaient guère, il est vrai, d'y reconnaître une œuvre byzantine.



230

Il s'agit bien cependant d'une figure de saint grec ; les quelques lettres de son nom qui subsistent ne peuvent toutefois l'identifier. Debout, nimbé, il est imberbe et vêtu d'une chlamyde brodée à la hauteur des chevilles ; son genou droit saille légèrement sous la dalmatique. Il tient une petite croix de la main droite.

Le petit relief n'est évidemment pas à sa place d'origine : une partie de l'inscription disparaît dans l'échancrure du bois sur lequel le métal a été plié pour être agrafé, mais il s'agit sans doute d'un fragment de l'ouvrage d'orfèvrerie qui entourait primitivement la relique. Le cas est très comparable à celui d'autres reliquaires de la Vraie Croix où quelques fragments d'une monture byzantine primitive ont été pieusement conservés et réutilisés dans un nouvel ensemble comme un triptyque-reliquaire de la cathédrale de Cologne (exp. *Ornamenta Ecclesiae,* 1985, III, no H. 37) ou le reliquaire disparu de l'ancienne abbaye de Saint-Vincent-au-Bois (Eure-et-Loir ; cf. Frolow, 1961, no 490).

La forme des quatre fragments de bois enfermés sous le cristal permet de reconstruire en partie une croix dont les extrémités étaient arrondies, forme attestée par exemple pour de petites croix-reliquaires de bronze (cf. no 236) ou d'orfèvrerie (cf. exp. *Au pays de la Toison d'or,* 1982, no 47), et que l'on retrouve aussi sculptée au revers de certains ivoires ou pour de grandes croix d'orfèvrerie (Grabar, 1969, fig. 1 et 2). Cette croix pouvait être placée à l'intérieur d'un reliquaire à glissière (cf. no 237) ou d'un triptyque (cf. Frolow, 1961, no 427).

Le petit relief, obtenu apparemment au repoussé, se distinguait par une remarquable qualité d'exécution, l'élégance des proportions et le classicisme de l'attitude du saint personnage. Toutefois, le canon allongé, la tête, les mains et les pieds menus, trahissaient aussi un souci de raffinement que soulignait le mouvement gracieux de la jambe droite. On retrouve ces caractères sur des œuvres attribuables à des ateliers de la capitale aux alentours de l'an mil, comme les reliefs au repoussé des figures de saints et de martyrs d'un reliquaire de la Vraie Croix de la grande Lavra du Mont-Athos, notamment le saint Nicétas en pied (fig. 1 ; cf. Grabar, 1969-II, fig. 17). Des comparaisons pourraient aussi être proposées avec la peinture constantinopolitaine, à la même date (cf. no 268).

J. D.

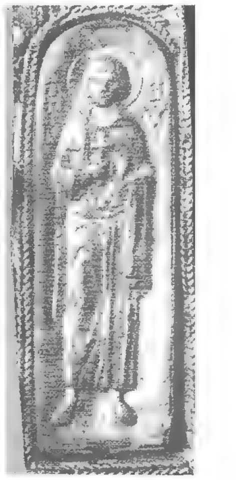


Fig. 1
Reliquaire de la Vraie Croix ; Athos, Grande Lavra. Détail

BIBLIOGRAPHIE
ROHAULT DE FLEURY, 1870, p. 122-123 et pl. X A ; FROLOW, 1961, no 1052 ; FROLOW, 1965, p. 52, no 4.

EXPOSITION
Trésor de la cathédrale d'Arras, 1986, no 110.

231

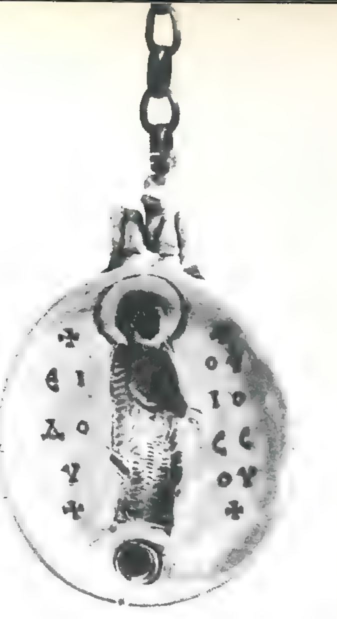
Encolpion-reliquaire

Constantinople (?), Xe-XIe siècle
Or jaune, nielles, or vert damasquiné, cristal
H. max. : 3,5 cm ; l. : 2,5 ; ép. : 0,8

INSCRIPTIONS
Face : + ЄΙΔΟΥ + Ο ΥΙΟC COY + (« vois ton fils ») ; revers : Ο ΑΓΙΟC ΔΟΜЄΤΙ[ο]C ; Ο ΑΓΙΟC ΜΑΝΤЄΛЄΗΜωΝ (« saint Dometios ; saint Panteleimon ») ; sur la tranche : + ΠΑΝΑΓΙΑ ΘЄΟΤΟΚ Є ΤΟΝ ΧΡΟΝΟΝ ΤΗC ΖΟΗC Μȣ ΜΗ ЄΝΚΑΤΑΛЄΙΠЄΙC ΜЄ ΑΝΘΡωΠωΝ ЄΙΝΗ ΠΡΟCΤΑCΙΑ ΜΗ ΚΑΤΑΠΙCΤЄΥЄΙC ΜЄ ΑΛΛ' ΑΛΛΑ ΛΑΒΟΥ ΜΟΥ ΚΑΙ ЄΛЄΗCΟΝ ΜЄ ΑΜΗΝ + (« Toute sainte Mère de Dieu, ne m'abandonne pas durant le temps de ma vie, protectrice des hommes, ne rejette pas ma confiance en toi mais viens à mon secours et aie pitié de moi. Amen »).

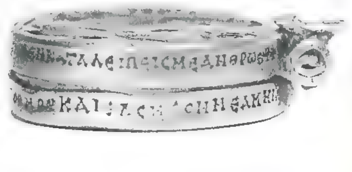
PROVENANCE
Découvert en 1856 dans un mur du cloître Charroux (Vienne), trésor de l'ancienne abbaye.

En 1856, on découvrit dans une cachette creusée dans l'épaisseur d'un mur du cloître de l'ancienne abbaye de Charroux deux reliquaires médiévaux : dans le premier, trois autres, plus petits, avaient trouvé refuge ; le second, en revanche, avait été fait au XIIIe siècle pour contenir, portée par deux anges, une capsule romane d'argent doré, à l'intérieur de laquelle



231

231



se trouvait un précieux petit reliquaire byzantin.

Ce dernier est une minuscule boîte d'or, ovale, à laquelle s'attachent encore les éléments d'une bélière. Le décor, somptueux, est très soigné, en partie niellé et en partie obtenu à l'aide de lames d'or vert incrustées, reprises en gravure. Sur une face, qui forme couvercle, la Vierge est représentée seule, paraissant presque vue de dos et se retournant; de l'autre côté sont figurés, debout et de face, les saints Dometios et Panteleimon, identifiés par les inscriptions. Sur la tranche est inscrit le texte d'une invocation à la Vierge qui reprend les termes d'une prière du rite grec. En dessous de la Vierge, un trou vide marque l'emplacement d'une goupille qui assurait la fermeture du reliquaire en se vissant dans la partie pleine du boîtier. A l'intérieur, une parcelle de la Vraie Croix, quelques grains et fragments d'os ou de pierre sont abrités sous une plaque de cristal assez épaisse.

Il s'agit donc d'un petit encolpion-reliquaire, sans doute destiné à être porté au cou, attaché à une chaîne, comme le prouve l'usure générale, plutôt que suspendu à une icône ou enchâssé dans un tableau-reliquaire. Cependant, la légende qui entoure la Vierge, propre aux images de la Crucifixion (cf. n° 237), semble indiquer qu'il y avait au moins un autre encolpion semblable, formant paire, avec saint Jean; il faut donc imaginer les deux médaillons suspendus à un collier de part et d'autre d'une croix.

La paléographie des inscriptions, en petites capitales non accentuées, conduit à une date des X^{e}-XI^{e} siècles. La qualité des nielles et la technique des incrustations qui ont été rapprochées de la damasquinure sur bronze (cf. n° 238) plaident en faveur d'une attribution à Constantinople où, par ailleurs, le culte des saints Dometios et Panteleimon est bien attesté. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BROUILLET, 1856, p. 177-178; FROLOW, 1961, n° 272; FROLOW, 1965, p. 65-11; FROLOW, 1966-I, p. 45-47; FROLOW, 1966-II, p. 39-50; FAVREAU et MICHAUD, 1975, n° 14.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 344.

232

232
Couvercle de reliquaire

Constantinople, X^{e}-XI^{e} siècle
Or, nielles
H. : 4,2 cm; l. : 1,8

INSCRIPTION
Sur sept lignes : ·:· ΛЄΙ/ΨΑΝΟΝ / Tϑ ΑΓΙ/ϑ СΤЄΦΑΝΟΥ Τ/ΟΥ ΝЄ/ΟV :
(relique de saint Étienne le Jeune).

PROVENANCE
Anc. coll. Castellani (vente, Paris, 1884, n° 157); G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 102.

Le couvercle, de forme oblongue, qui seul subsiste aujourd'hui d'un petit reliquaire d'or, est muni d'une bélière de suspension dont la goupille se prolongeait encore en 1884, de chaque côté, par une perle; il est bordé d'un double rang de grènetis, et son décor repose essentiellement sur l'élégance des lettres niellées de l'inscription. Cette dernière identifie la relique comme celle de saint Étienne le Jeune, moine iconophile martyrisé en 764 sous Constantin V Copronyme, et dont les restes avaient été déposés au monastère de Dios à Constantinople où un oratoire lui était dédié (Janin, 1969, p. 99 et 478). Il faut sans doute renoncer à l'éventualité d'une autre identification, que proposait G. Schlumberger, avec le patriarche Étienne le Jeune, fils de Basile I^{er} le Macédonien, qui ne fut jamais officiellement reconnu par l'Église grecque.

Quelques mentions de reliques de saint Étienne le Jeune ont été relevées (Ebersolt, 1921, p. 140). On peut ajouter celle de l'inventaire en bref (*brebion*) de Patmos, rédigé en 1200, qui rappelle la teneur même de l'inscription du petit reliquaire Schlumberger : « un petit réceptacle d'argent doré contenant une relique de saint Étienne le Jeune » (cf. Diehl, 1892, p. 513; Astruc, 1981, p. 21).

La date du martyre de saint Étienne le Jeune donne à l'objet un terminus *post quem*, et la paléographie de l'inscription, non accentuée, peut être attribuée aux X^{e}-XI^{e} siècles. De plus, le martyre de saint Étienne le Jeune étant lié aux événements religieux de Constantinople et son corps conservé dans une église de la ville, il s'agit très probablement d'une œuvre issue des ateliers de la capitale. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1884-II, p. 196-197; SCHLUMBERGER, 1890, p. 93; EBERSOLT, 1921, p. 140.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 431.

233

233
« Lanterne » de Beaulieu

Byzance, X^{e}-XI^{e} siècle (?)
Argent doré, cuivre, nielle, une perle
H. : 21,5 cm (avec la poignée); 18 (sans)
Monogramme cruciforme; on lit Τ, Ε, ω, Δ, Λ, ϑ

PROVENANCE
Brièvement décrite par Dom Amand Vaslet en 1727 (Poulbrière, 1884, p. 96);
restaurée en 1959 (cylindres et couvercle redressés, soudures anciennes éliminées; un des pieds refait)
Beaulieu-sur-Dordogne (Corrèze), trésor de l'abbatiale.

La « lanterne » est composée de deux cylindres d'argent doré superposés, de diamètre différent, sur lesquels est soudée une enveloppe extérieure d'argent doré plaqué sur des lames de cuivre, entièrement ajourée d'ouvertures rectangulaires. Le couvercle, aujourd'hui fixe, est constitué d'une plaque d'argent, moderne, que retient une bague d'argent doré lisse, découpée à jour de petits cercles, comme le bandeau situé à la base du cylindre supérieur où subsiste encore une perle incrustée. Une anse tubulaire sur pivots, mobile, est attachée au couvercle; elle s'orne, au centre, d'un chaton qui porte un monogramme cruciforme de lettres grecques. La base, amovible, est munie de trois petits pieds ronds.

L'objet a subi de nombreuses altérations : il ne s'ouvre plus à la partie supérieure depuis 1959, mais par la base, auparavant soudée. Jusque vers 1880, une « étoffe tissée d'or » était maintenue sous le réseau ajouré (Molinier et Rupin, 1887, p. 257). Elle aurait remplacé des plaques de cristal ou de pierre dure primitivement serties dans les ajours de la pièce (Grabar, 1974, p. 365) ou des plaques émaillées. Mais la surface incurvée paraît peu propice à un tel usage : sur un vase du trésor de Saint-Marc de Venise (*Il Tesoro,* 1978, n° 81), seule la structure du vase, polygonale, a permis l'application de plaques de sardoine plates; sur un autre (exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 21), ce sont aussi des plaques de cristal plates qui sont prisonnières d'une armature métallique, ce qui est impossible à Beaulieu. Enfin, l'espace entre le réseau ajouré et le fond ne permet guère de placer qu'un tissu ou une feuille de parchemin (mais alors pourquoi le fond est-il doré?), une plaque de corne ou de mica transparente (mais aucun autre exemple n'est attesté)...

Si le terme de « lanterne » rend compte de la forme générale, la fonction reste discutée : reliquaire (c'était, du moins, son utilisation à Beaulieu au XVIII^{e} siècle d'après Dom Vaslet) ou broc byzantin profane (Grabar, 1974), ensuite détourné vers un usage religieux? Il n'est pas impossible toutefois que la « lanterne » ait été dès l'origine un reliquaire : beaucoup de reliquaires byzantins sont encore munis de poignées de suspension, et la Grande Châsse de la Sainte-Chapelle de Paris abritait avant la Révolution, suspendus à une barre, cinq petits reliquaires de cristal revêtus d'une armature d'or, peut-être byzantins, contenant des reliques constantinopolitaines de la Passion, qui évoquent la silhouette de la lanterne (fig. 1; cf. Morand, 1790, p. 40).

Seul le monogramme grec permet de reconnaître une œuvre byzantine; plusieurs lectures ont été proposées dont aucune n'emporte la conviction (Gra-

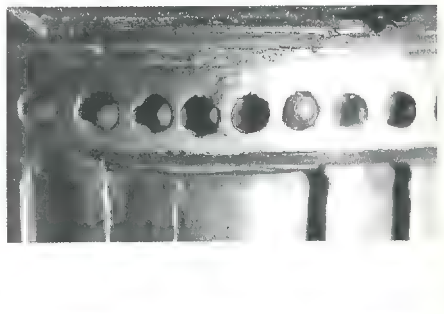
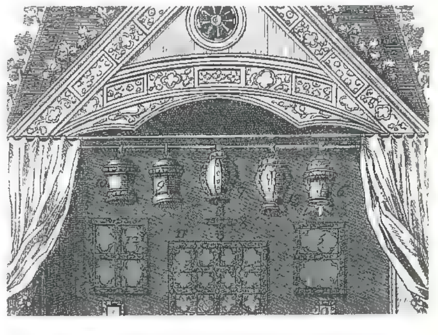



Fig. 1
Gravure de l'intérieur de la Grande Châsse de la Sainte-Chapelle de Paris, d'après Morand, 1790. Détail

bar, 1974, p. 364). La forme et le décor ont été rapprochés des deux vases de Saint-Marc des Xe-XIe siècles déjà cités ; la monture à jour de la perle qui subsiste rappelle aussi le procédé des petits cercles incrustés de verre bleu des paons de la couronne de Léon VI (886-912) du même trésor (exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, no 8). Ces éléments paraissent plaider en faveur de la datation généralement proposée autour des Xe-XIe siècles, sans exclure, en l'absence d'autres pièces de comparaison, une date éventuellement plus haute. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
RUPIN, 1881, p. 177 ;
POULBRIÈRE, 1884, p. 96 ;
MOLINIER, 1887, p. 524 ; MOLINIER et RUPIN, 1887, p. 257 ;
GRABAR, 1974, p. 363-366 ;
FAVREAU et MICHAUD, 1978, no 14, p. 17.

EXPOSITIONS
Tulle, 1887 ; Paris, 1889 ; Paris, 1900 ;
Trésors des églises de France, 1965, no 390.

234

Croix-reliquaire

Xe-XIe siècle
Bronze fondu et gravé, traces de dorure
H. : 13,7 cm ; l. : 7,7 ; ép. : 1,5

INSCRIPTION
O ΑΓΙΟC ΝΗΚΟΛΑΟ[ς] (« saint Nicolas ») ;
O ΑΓΙΟC BLACIIO[ς] (« saint Blaise »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 36.

La croix, formée de deux boîtiers à charnières réunis et suspendus à un anneau mouluré, appartient à la série des croix-reliquaires de bronze (cf. no 225). Tout le décor est gravé : sur une face est représenté saint Nicolas, sur l'autre, saint Blaise, tous deux debout, nimbés, en habits épiscopaux, tenant un livre et bénissant ; deux rosettes et les lettres de l'inscription complètent, sur chaque face, le décor.

La forme de la croix, aux extrémités pattées qui se terminent en médaillons cantonnés de deux petits disques, n'est guère caractéristique. En revanche, les rosettes qui évoquent celles des ivoires médio-byzantins, la paléographie des onciales d'un trait double et le style classique des saints évêques paraissent appartenir aux Xe-XIe siècles. J. D.

234

235

235

Anneau nuptial de Théophane et Jeanne

Xe-XIIe siècle
Or
D. de l'anneau : 2,1 cm ; D. du chaton : 1,6 ; l. du jonc : 0,7

INSCRIPTION
Gravée sur cinq lignes : + **Κ[υρι]Є / ΒΟΗΘΗ / Θ ΟΦΑΝ/ȣ Ϛ (και) ΙωΑΝ/Νȣ C**
(« Seigneur, viens en aide à Théophane et Jeanne »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 129.

Le chaton, très légèrement ovale, en forme de disque plat et mince, est soudé sur un anneau relativement large ; son seul décor est constitué par les lettres de l'inscription gravée, entourée d'un cercle de petits traits, également gravés.

G. Schlumberger avait cru que ce bijou avait appartenu à un Jean et une Théophano qu'il se risquait à rapprocher de l'empereur Jean Tzimiskès (969-976) et de la fameuse impératrice byzantine. Cette hypothèse se heurtait à deux obstacles, l'un historique, Tzimiskès n'a jamais obtenu l'autorisation patriarcale d'épouser Théophano, sa maîtresse mais aussi la femme de son prédécesseur Nicéphore Phocas, qu'il assassina, l'autre grammatical, car les noms en ω ne forment pas leur génitif en ου, mais en ους ou en ω. Il s'agit en fait d'un certain Théophane et d'une Jeanne dont rien ne permet d'affirmer que l'un ou l'autre aient jamais fait partie de la haute aristocratie, le prénom de Jeanne n'étant pas attesté au sein des grandes lignées connues avant l'époque des Paléologues. J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1896-1905, p. 142 ;
SCHLUMBERGER et BLANCHET, 1914, no 611 ;
HADZIDAKIS, 1944, p. 204, no 89.

236

Reliquaire de la Vraie Croix

Constantinople (?), Xe-XIIe siècle
Argent et argent doré, verre blanc
H. max. : 11 cm ; l. : 7,7 ; ép. : 2
Il ne reste plus que le boîtier, transformé en reliquaire des docteurs de l'église après 1853.

PROVENANCE
Probablement rapporté à Longpré en 1205 avec un ensemble de reliques de Constantinople par Vuibert, chapelain du chevalier Alleaume de Fontaines, seigneur de Longpré, membre de la 4e Croisade
Longpré-les-Corps-Saints (Somme), trésor de l'église.

Le petit reliquaire, incomplet, était à l'origine un reliquaire byzantin du type à glissière (cf. no 237) dont le couvercle, disparu, est remplacé aujourd'hui par une plaque de verre coulissante. A l'intérieur subsistent les traces d'une logette en forme de croix. A la partie supérieure, une bélière, en forme de polyèdre, dont l'anneau s'est perdu, permettait au besoin de le suspendre. Le décor, très simple, en partie doré, se compose de frises de petits rinceaux gravés sur les bords de la face supérieure et de croix grecques inscrites dans des cercles sur les tranches ; le revers est lisse.

Le reliquaire, signalé par Riant (1875, p. 207), contenait jusqu'à ces dernières années des reliques des quatre docteurs de l'Église (Augustin, Ambroise, Jerôme et Grégoire), arrangement moderne si l'on se fie à la paléographie des authentiques. Toutefois le type du reliquaire et, surtout, une fois le receptacle vidé, la logette en forme de croix permettent d'y reconnaître un reliquaire de la Vraie Croix et de proposer de l'identifier avec la « pièce de la Vraye Croix » rapportée de Constantinople à Longpré en 1205 (Ignace-Joseph de Jésus-Maria, 1646, p. 412). Une gravure du reliquaire, publiée en 1853, le représente d'ailleurs encore muni de son couvercle, également d'argent, où figuraient, comme sur la plupart des reliquaires de la Vraie Croix, une image du Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, deux anges en adoration et « des caractères grecs » (fig. 1 ; Duselve, 1853).

Si la date de 1204 constitue un *terminus* probable, il est difficile d'être plus précis. Le décor d'argent blanc et doré

No 236, détail

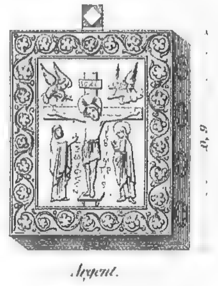


Fig. 1
Gravure du reliquaire de Longpré, d'après Duselve, 1853

et les petits rinceaux ne sont guère caractéristiques, pas plus que les croix inscrites dans un double cercle qui évoquent des œuvres de dates diverses, et sont proches, par exemple, de celles d'un reliquaire du crâne de saint Basile d'Oristano en Sardaigne (Rückert, 1957, fig. 4), semble-t-il médio-byzan-

tin. La bélière en forme de polyèdre oriente aussi vers une datation des Xe-XIIe siècles, même si la forme de la logette rappelle celle de la croix du pape Pascal (817-824) au Sancta Sanctorum de Rome (cf. exp. *Ornamenta Ecclesia,* 1985, no H. 9) et peut constituer l'indice d'une date relativement précoce. Quant à l'aspect sommaire de l'ouvrage d'orfèvrerie, il n'est pas nécessairement la preuve d'une production provinciale : les reliques de Longpré provenaient de Constantinople et, de plus, c'est là que se trouvait, avant 1204, la plus grande quantité du bois de la Croix susceptible d'être morcelé.

Malgré ses mutilations, le reliquaire de Longpré représente le type même des petits objets sans doute trouvés en très grand nombre dans les sanctuaires de Constantinople et qui prirent le chemin de l'Occident à la suite de la 4e Croisade. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
DUSELVE, 1853, p. 84; RIANT, 1875, p. 207.

N° 237, détail

237

Reliquaire de la Vraie Croix à glissière

Constantinople, XIe siècle (plaque centrale et bordure de palmettes); Rhin ou Meuse, fin XIIe-début XIIIe siècle (monture, revers et couvercle) et XVIIe siècle (cornières)
Argent doré, argent, cuivre,
émail champlevé, pierrerie, âme de bois, velours, vernis brun (revers)
H. totale : 30 cm; plaque byzantine :
H. 13; l. : 10

INSCRIPTION
Η CΤΑΡΡΩCIC (« la Crucifixion »); **ЄΙΔЄ Ö Υ[Ι]ΟC COY** (« voilà ton fils »);
ΙΔȣ Η ΜΗ[τη]Ρ COY (« Voilà ta mère »).

PROVENANCE
D'une « ancienne abbaye du pays de Liège » (Marquet de Vasselot, 1906); anc. coll. Vergauwen à Gand; Martin Le Roy; don 1914
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8099.

Le reliquaire adopte la forme d'une boîte à encadrement saillant munie d'un couvercle à glissière qui s'enlève pour donner accès à la relique, aujourd'hui disparue. Seule la plaque intérieure, d'argent doré repoussé et gravé, bordée de palmettes stylisées, est byzantine. Le couvercle et le boîtier à décor de bordures filigranées alternant avec des plaques d'émail champlevé sur cuivre sont l'œuvre d'un orfèvre des régions du Rhin ou de la Meuse de la fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe siècle. Mais, dans sa forme, l'objet s'inspire étroitement des reliquaires byzantins de la Vraie Croix du type à glissière (cf. no 249) et, probablement, du reliquaire même d'où provient la plaque byzantine.

Cette dernière est découpée, au centre, d'une logette, vide, primitivement en forme de croix à double traverse, ultérieurement raccourcie et transformée en croix latine. Deux anges en buste occupent les angles supérieurs tandis que la Vierge et saint Jean se tiennent debout de chaque côté de la croix, formule iconographique fréquente sur les reliquaires byzantins de ce type (Frolow, 1965, p. 164-166).

L'élégance des formes et des drapés relève encore des traditions classiques de l'art constantinopolitain du Xe siècle. Mais le canon des personnages, plus allongé, l'attitude douloureuse du saint Jean, les drapés qui enveloppent plus étroitement les corps, trahissent une évolution stylistique comparable à celle de la peinture de la capitale dès le début du XIe siècle (Grabar, 1979, p. 176-177). L'œuvre d'orfèvrerie se révèle ainsi particulièrement proche des images des saints du manuscrit grec 64 de Paris (cf. no 268). On retrouve également dans ce manuscrit la mise en page aérée, le sens aigu de la forme plastique, des drapés qui semblent faits de tissus fins et s'organisent parfois en volutes légères comme ceux des anges de la partie supérieure du reliquaire byzantin. Ces éléments permettent de confirmer l'attribution généralement proposée à l'art constantinopolitain du XIe siècle.

J. D.

237

BIBLIOGRAPHIE
WEALE, 1866, p. 90-91; SCHLUMBERGER, 1896-1905, III, p. 237; MIGEON, 1902, p. 14; MARQUET DE VASSELOT, 1906, I, p. 19-21 et pl. IX-X; DUTHUIT, 1929, p. 16; EBERSOLT, 1929, p. 29; BORCHGRAVE D'ALTENA, 1931, p. 312-314; FROLOW, 1961, no 284; FROLOW, 1965, p. 97, 106, 108, 166, 249, fig. 54; VERDIER, 1982, p. 104, fig. 16; LAFONTAINE-DOSOGNE, 1987-II, p. 36-39, fig. 18

EXPOSITIONS
Malines, 1864, no 482; *Art byzantin,* 1931 [*h. c.*].

238

238

Fragment des portes de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome

Constantinople, 1070
Bronze damasquiné d'argent
H. max. : 13 cm; L. max. : 22,6; ép. max. : 0,6

INSCRIPTION
[ὁ προφήτης A]**BAKOVM** (« le prophète Habacuc »)

PROVENANCE
Rome, église Saint-Paul-hors-les-Murs jusqu'en 1823; cabinet de l'architecte Percier (?) (étiquette au dos); anc. coll. Villain, neveu de Percier; Sorel de Compiègne; G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 481.

La plaque, très largement mutilée sur trois côtés, comporte encore la partie supérieure d'un personnage nimbé, identifié par les restes de l'inscription comme le prophète Habacuc, installé sous une arcature gemmée reposant sur un chapiteau stylisé. Le décor damasquiné est de grande qualité : les traits ont été profondément creusés dans le bronze pour y incruster avec soin les lames d'argent qui dessinent les motifs.

Ce fragment méconnu provient des portes de bronze monumentales de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome, très endommagées lors de l'incendie de 1823. La plaque avec Habacuc, identifiable sur les gravures publiées par Ciampini (1690, p. 35) et Séroux d'Agencourt (fig. 1; 1823, II, pl. XIII et XIX), occupait l'angle inférieur du vantail de droite. Cinq plaques, dont celle d'Habacuc, disparurent en 1823 et une douzaine d'autres furent mutilées. C'est alors que furent distraits quelques fragments, comme celui-ci. Un autre, provenant de la plaque de la Pentecôte, est conservé au Palais de Venise à Rome.

Les portes de Saint-Paul étaient composées de cinquante-quatre plaques de bronze damasquinées illustrant la vie du Christ, les apôtres, leur martyre et les prophètes (Matthiae, 1971, p. 76-80). Elles appartiennent à un groupe de huit portes, toutes exécutées à Constantinople dans le dernier tiers du XIe siècle et expédiées en Italie (Amalfi, Mont-Cassin, Rome, Monte S. Angelo, Atrani, Salerne et Venise). Les inscriptions jadis recueillies ou encore en place sur les portes de Rome précisent qu'elles ont été commandées en 1070 par Pantaléon, consul d'Amalfi, et exécutées à Constantinople par un certain Staurachios (le fondeur?), probablement d'origine syrienne, sur un projet (?) de Théodore.

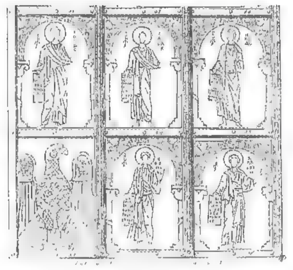


Fig. 1
Gravure des portes de Saint-Paul-hors-les-Murs, d'après Séroux d'Agencourt, 1823. Détail

Le même Pantaléon, appartenant à une puissante famille de marchands italiens d'Amalfi, établie à Constantinople mais aussi en Syrie, à Antioche et à Jérusalem, était intervenu pour la commande des portes d'Amalfi (vers 1060) et son fils, Mauro, pour celles du Mont-Cassin (1066).

Ces portes constituent un ensemble de monuments bien datés qui montrent le renouveau d'une tradition remontant à l'Antiquité; elles jouèrent sans doute également un rôle dans la diffusion en Occident des formules de l'art byzantin et dans l'essor ultérieur des ateliers de bronzier en Italie. Mais elles révèlent aussi un aspect particulier de la production industrielle de Constantinople au XIe siècle où les grands marchands italiens prennent une part déterminante (Mango, 1978, p. 249-521). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1891, p. 250-251; SCHLUMBERGER, 1896-1905, II, p. 225.

239

239
Médaillon : saint Demetrios

Constantinople, fin XIe-début XIIe siècle
Or, émail enfoncé et cloisonné sur or

INSCRIPTION
Ο ΑΓ[ιοC] ΔΙΜΙΤΡΙΟC (« saint Demetrios »)

PROVENANCE
Cadre de l'icône de l'archange Gabriel du monastère de Djoumati (Géorgie) avant 1884; coll. Zwenigorodskoï à Saint-Pétersbourg; J. Pierpont Morgan; don J. Pierpont Morgan, 1911
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6457.

Saint Demetrios, identifié par l'inscription, est représenté en buste, nimbé, une croix dans la main droite et tenant sa main gauche devant lui, paume tournée vers l'extérieur en signe de respect. Il est vêtu comme un martyr, d'une tunique bleue et d'une chlamyde agrafée à l'épaule, rehaussée d'un large brocart (*tablion*) sur la poitrine et constellée de petits ornements en forme de perles, de cercles et de petites croix. Son regard est tourné vers la droite.

Ce médaillon et dix autres de la même série, conservés à Tbilissi en Géorgie (saint Théodore) et au Metropolitan Museum de New York (le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, les saints Pierre et Paul, Matthieu, Luc, Jean et Georges), proviennent du cadre d'une icône de l'archange Gabriel du monastère de Djoumati en Géorgie. Une photographie antérieure à 1884, date à laquelle ils appartenaient déjà à la collection Zwenigorodskoï, fut publiée en gravure (fig. 1) par Kondakov en 1892 (p. 257); elle les montre réunis sur l'icône d'orfèvrerie où ils avaient été remontés à une date inconnue, entourant l'image de l'archange Gabriel en pied. La série associe la *Deesis,* les saints Pierre et Paul, les évangélistes (il manque Marc) et trois des plus grands saints militaires de Byzance, selon une formule très fréquente dans l'iconographie byzantine (cf. nº 149, et Frazer, 1970, p. 241-242). Les regards, tous orientés, prouvent d'ailleurs que dès l'origine ces médaillons étaient sans doute destinés à être fixés sur le cadre d'une icône.

L'icône de Djoumati, aujourd'hui perdue, datée de la fin du XIe siècle par l'inscription dédicatoire des *éristavi* (seigneurs féodaux) de Svanétie, était une œuvre géorgienne (Kondakov, 1892, p. 255). En revanche, les médaillons émaillés sont dus aux meilleurs ateliers byzantins de la fin du XIe siècle ou du début du XIIe siècle, sans doute constantinopolitains. La qualité de l'exécution, l'extrême minceur des cloisons et la délicatesse de leur réseau serré, la somptuosité des couleurs, l'élégance aristocratique du dessin, ne se retrouvent en effet que sur des émaux attribuables à Constantinople tels que ceux de la couronne de saint Étienne de Hongrie, avec le portrait de l'empereur Michel VII (1071-1078; fig. 3; cf. Wessel, 1969, nº 37). Les petits ornements d'émail opaque, rouge, jaune et blanc, du nimbe et de la chlamyde qui apparaissent déjà sur les plaques d'une couronne avec le portrait de Constantin IX Monomaque (1042-1055) du musée de Budapest (Wessel, 1969, nº 32) et sur celle de saint Étienne déjà mentionnée, sont caractéristiques des recherches décoratives de la fin du XIe siècle et sous les Comnènes au XIIe siècle; ils se retrouvent, notamment, sur la série des plaques des prophètes de la Pala d'Oro de Venise que l'on considère comme les plus anciennes, vers 1105 (fig. 2; cf. Wessel, 1969, nº 46); c'est d'ailleurs avec ces dernières que les rapprochements paraissent les plus convaincants pour le Demetrios du Louvre.

J. D.

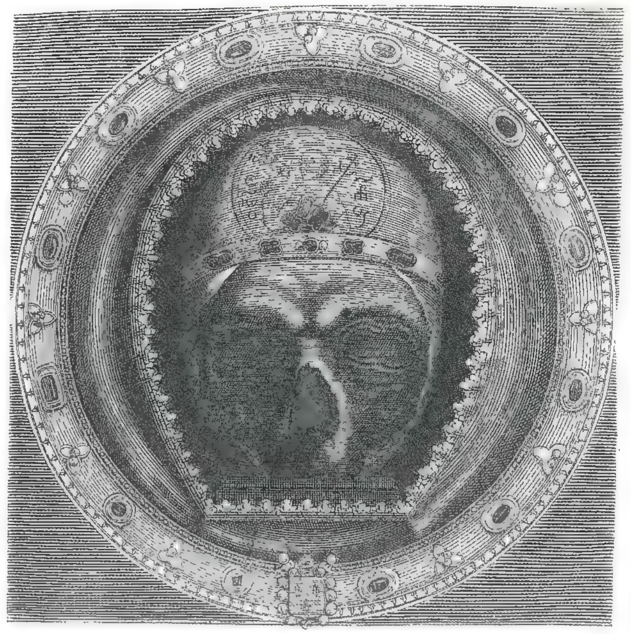
Fig. 1
Icône de l'archange Gabriel de Djoumati, avant 1884, d'après Kondakov, 1892

Fig. 2
Pala d'Oro;
Venise, trésor de Saint-Marc.
Détail d'un des prophètes

Fig. 3
Couronne de saint Étienne de Hongrie; Budapest. Détail

BIBLIOGRAPHIE
De Linas, 1885-II, p. 205-209; Kondakov, 1892, p. 280-285, pl. X; Molinier, 1901, p. 55-56; Marquet de Vasselot, 1914, nº 5, pl. II; Ebersolt, 1923, p. 70; Volbach, Salles, Duthuit, 1933, p. 65, pl. 64 b; Amiranachvili, 1962, p. 20; Wessel, 1969, nº 40 f; Frazer, 1970.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 499; *Art byzantin,* 1964, nº 468; *Trésor de Saint-Marc,* 1984, nº 19 d.



240

240
Reliquaire du chef de saint Jean-Baptiste

Gravure publiée par Du Cange, 1665

PROVENANCE
Rapporté de Constantinople par Wallon de Sarton, chanoine de Picquigny; arrivé le 17 décembre 1206; la relique seule et le cristal de roche furent préservés par le maire d'Amiens, Lescouvé, en 1793; remontés en 1820 sur un plat d'argent; puis à nouveau en 1876 par l'orfèvre Poussielgue-Rusand, d'après la gravure
Amiens, trésor de la cathédrale (relique et cristal).

Le chef de saint Jean-Baptiste dont la relique est toujours conservée à Amiens (fig. 1), rapporté par Wallon de Sarton, provenait du pillage de Constantinople en 1204. Les récits de la translation (Brook, 1990) précisent que Wallon avait découvert dans l'église de Saint-Georges des Manganes, cachés dans un trou avec d'autres reliques, deux plats d'argent ronds, munis de couvercles, qu'il déroba à l'insu de tous; à l'intérieur se trouvaient deux plats plus petits dont il identifia, non sans peine, le contenu grâce aux inscriptions : chef de saint Georges, d'une part, que Wallon offrit, semble-t-il, à Maresmontiers (Somme), et chef de saint Jean-Baptiste, d'autre part. N'ayant gardé que les petits récipients, il était reparti en Occident en dissimulant son pieux larcin sous ses aisselles dans deux sacs.

Il s'agit en fait de la partie antérieure de la face; le menton, l'occiput et les joues du Baptiste sont d'ailleurs signalés, vers 1190, dans la chapelle du Palais (Riant, 1878, p. 217). La tête du Baptiste, attestée à Constantinople dès le IVe siècle, découverte un siècle plus tard à Jérusalem, fit l'objet d'une seconde invention peu après 843, à Comane, avant d'être transférée à Constantinople vers 850 (Ebersolt, 1921, p. 80-81) et, plus tard, divisée en deux parties.

Des controverses sur l'authenticité de la relique d'Amiens suscitèrent son apologie par Du Cange qui, dans son *Traité historique du chef de S. Jean-Baptiste* (1665), publia une gravure du reliquaire : un cristal, serti sur un plat d'or et de pierres précieuses du XVe siècle, abritait la relique, entourée d'une enve-

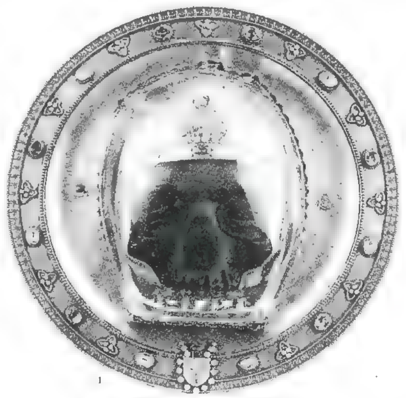


Fig. 1
Reliquaire du chef de saint Jean-Baptiste; Amiens, trésor de la cathédrale

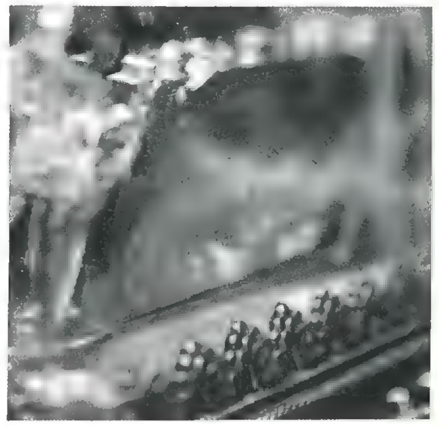


Fig. 2
Reliquaire d'Amiens.
Détail du cristal

loppe métallique sur laquelle était fixé un médaillon byzantin d'émail où saint Jean-Baptiste, identifié par les inscriptions, était représenté en buste, tenant une croix, et béni par le Christ. Cet arrangement rappelle celui du médaillon attaché à la relique du crâne de saint Akindynos à Arbois (nº 226). Du Cange pensait que la division du chef de saint Jean en deux parties n'était probablement pas antérieure à la fondation de l'église des Manganes par Constantin Monomaque (1042-1055). D'un autre côté, le choix de cette église, en 1118, par Jean II Comnène pour se faire proclamer empereur ne fut peut-être pas étranger à la présence de la relique : la date de la monture byzantine aurait pu s'inscrire entre ces deux termes que ne contredisent ni la forme des lettres ni celle de la croix du Baptiste. J. D.

Seule la relique, dépourvue de sa monture, et le cristal traversèrent la Révolution. Il est peu probable que le cristal soit byzantin. Le cristal, très pur, à la surface légèrement bosselée, mesure 20 cm de long, la partie bombée étant haute de 10 cm. Il ne s'agit pas d'un reliquaire « en cabochon » comme on en exécuta dans la région rhénano-mosane à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle (Hahnloser et Brugger-Koch, 1985, pl. 162 ss.) ni d'un objet remployé, mais, fait étonnant, d'une protection spécialement conçue en fonction de la relique, ce qui souligne l'importance qu'on y attachait. On ne connaît qu'un seul autre exemple de reliquaire en cristal de roche dont la forme soit dictée par le contenu, celui du pied-reliquaire de sainte Marguerite conservé à la cathédrale de Casal (XVe siècle; *ibid.*, nº 570, p. 254-255, pl. 464). Le périmètre du cristal d'Amiens comme son volume sont parfaitement adaptés au « chef ». Un petit rebord plat fait saillie autour de l'objet, permettant sa fixation sur le bassin à l'aide de griffes. La qualité du cristal comme la remarquable facture de l'objet semblent indiquer que le reliquaire fut exécuté sur commande en France au XIVe siècle, peut-être à Paris où travaillaient alors d'actifs cristalliers. D. A.

BIBLIOGRAPHIE
Du Cange, 1665; Riant, 1875, p. 106-109, 128-129, 200-201; Riant, I, 1877, p. LXIII-LXXII, 35, 40; Durand, 1903, p. 619-620; Ebersolt, 1921, p. 135-137; Rückert 1957, p. 12-13 et fig. 3.

EXPOSITION
Trésor de la cathédrale d'Amiens, 1987, nº 1.

241

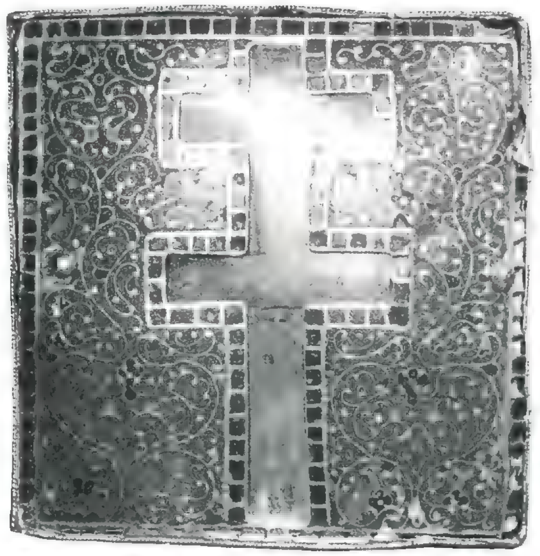
A) Reliquaire de la Vraie Croix

Constantinople (?), fin XIe-début XIIe siècle; France, XVe-XVIe siècle, et Paris, 1821
Or, émail cloisonné sur or, argent, mica, bois, cire, carton
Boîtier central ancien : H. : 5,8 cm; l. : 5,5; ép. : 0,6 à 0,7

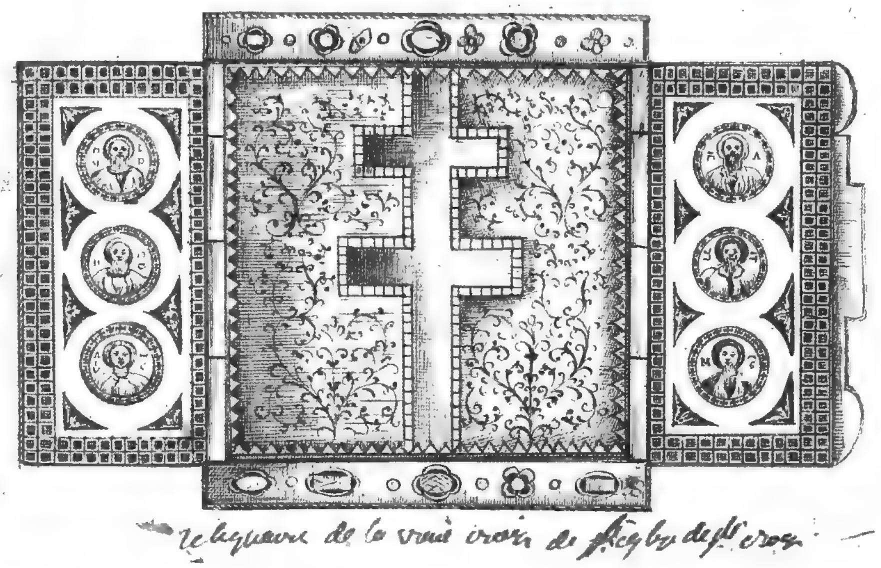
PROVENANCE
Brièvement décrit dans l'inventaire du trésor de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers en 1476 (Barbier de Montault, 1881, p. 58, nº 13, et p. 98, nº 5); mentionné dans ceux de 1571, 1573 et 1674 (*ibid.*, p. 114, 128, 140)
Saint-Benoît, abbaye Sainte-Croix.

B) Dessin du reliquaire de la Vraie Croix

Exécuté pour Dom Fonteneau, à Poitiers, en 1740
Encre brune sur papier
H. du triptyque : 7,4 cm; l. du triptyque ouvert : 12,7
Poitiers, Bibliothèque municipale, Ms. 547, II, pièce 165.



Nº 241 A, plaque centrale du reliquaire, démontée



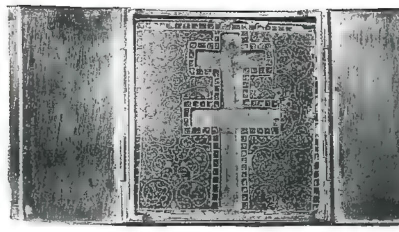
241 B

Un triptyque d'argent moderne abrite, dans son boîtier central, retenu par un petit cadre d'argent amovible, la partie ancienne du reliquaire, sauvée en 1792. Celle-ci, une fois extraite du boîtier moderne, se compose d'abord d'une plaque d'or émaillée bordée de petits carrés verts, découpée en son centre d'une croix à double traverse, également bordée de petits carrés verts. En dessous, une plaque de mica abrite le Saint Bois, en plusieurs fragments noyés dans une couche de cire; au revers, une plaque de carton forme le fond. Le tout est maintenu par un cadre d'or lisse, mince, décoré de deux fils torsadés et pourvu de dents rabattues à la face et au revers. Deux clous d'or rivetés traversent assez brutalement ce montage de part en part.

Deux dessins, exécutés en 1740 pour Dom Fonteneau (nº 241 B et fig. 1) et publiés dès 1842, restituent l'aspect du reliquaire avant la Révolution. Il s'agissait d'un triptyque à bandeaux plats au-dessus et au-dessous, muni de deux volets bordés de petits carrés qui portaient des médaillons, sans doute émaillés, avec des saints en buste que l'on a proposé d'identifier comme Pierre et Paul, à la partie supérieure, et les quatre évangélistes en dessous (Frolow, 1961). Le second dessin montre le revers des volets, le triptyque fermé : sur un fond apparemment criblé, des cabochons dessinaient une croix, au centre; aux angles, des cavités, dont deux sont également bordées d'un motif de petits carrés, paraissent abriter, pour trois d'entre elles, des reliques.

Mais le dessin du triptyque ouvert montre un objet qui avait déjà subi un remaniement d'importance : seule la plaque émaillée et les volets subsistaient en fait du reliquaire d'orfèvrerie byzantin primitif (Durand, 1992-II). En effet, l'encadrement d'or transforme la partie centrale en un boîtier autonome, ce qui ne correspond pas à ce que nous savons de la structure des triptyques reliquaires byzantins, et, surtout, la plaque émaillée avait été grossièrement découpée sur deux de ses côtés avant d'être sertie dans cette monture, comme le prouve une photographie prise lors du démontage complet de l'objet en avril 1969. Ce remontage était antérieur à 1740 puisque les dents, presque toutes disparues aujourd'hui, sont bien visibles sur le dessin de Dom Fonteneau où elles cachent inopportunément le décor de petits carrés de la plaque émaillée. Enfin, le triptyque où était inséré ce montage amovible était lui-même muni de bandeaux qui, en dépit des distances à prendre vis-à-vis d'un dessin, sont pourvus d'un décor de bâtes à cuvettes et de fleurettes qui traduisent une œuvre occidentale, exécutée au XVe ou au XVIe siècle. Seuls avaient été réutilisés les volets et la plaque émaillée. Cette dernière constitue donc le vestige d'une plaque de fond d'un triptyque byzantin et devait être à l'origine abritée sous une plaque coulissante : un reliquaire conservé à Monopoli (fig. 2; exp. *Imago Mariae,* 1988, nº 13), un autre à Saint-Pétersbourg, à décor de médaillons d'émail disparus et de petits carrés, fournissent des exemples d'une telle disposition (Bank, 1958, fig. 3; Bank, 1965, nos 197-198).

Une tradition de la Communauté des sœurs de Poitiers voudrait que la relique de la Croix soit celle envoyée par l'empereur Justin à la reine Radegonde, femme de Clotaire Ier, en 569 et célébrée par le poète Fortunat. En réalité, la plaque émaillée ne saurait remonter au VIe siècle et l'accord est aujourd'hui général pour l'attribuer à l'art byzantin des XIe-XIIe siècles. La plaque d'émail cloisonné bleu lapis est ornée de somptueux rinceaux symétriques ponctués de petits ornements d'émail opaque, rouge et bleu turquoise, et translucide, vert émeraude. Leur dessin évoque, avec davantage d'élégance toutefois, celui du revers du reliquaire de Saint-Pétersbourg cité. L'un des éléments de comparaison les plus intéressants est fourni par le fond émaillé de l'icône de saint Michel en pied du trésor de Saint-



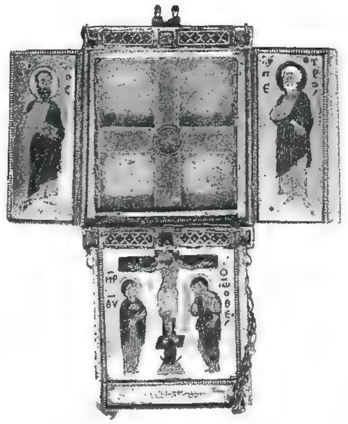


Fig. 2
Reliquaire de la Vraie Croix;
Monopoli, trésor de la cathédrale

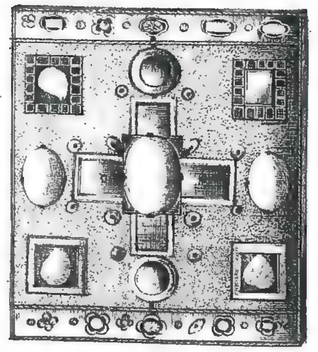
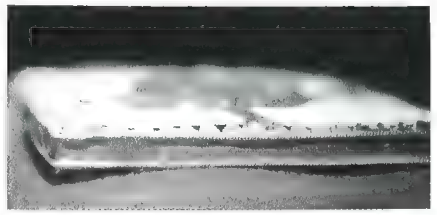


Fig. 1 Reliquaire de Poitiers, dessin du revers; Poitiers, Bibl. mun., ms. 547

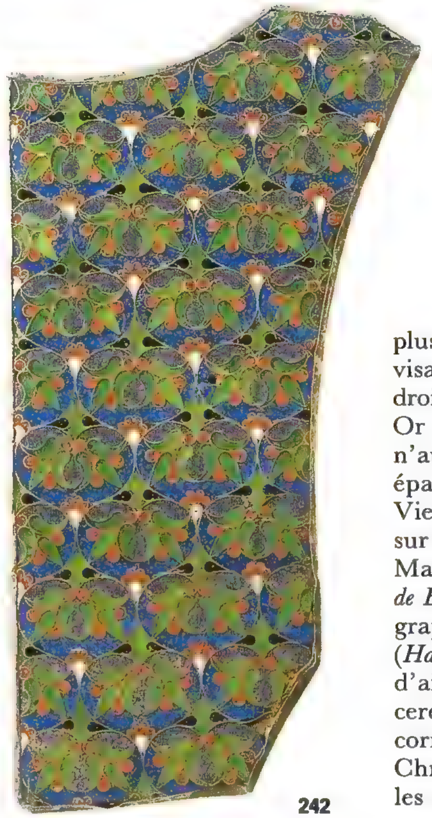
Nº 241 A, détail



Nº 241 A, détail

Marc de Venise, œuvre constantinopolitaine de la fin du XIe ou début du XIIe siècle (exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, no 19) : on y retrouve en effet une même somptuosité des couleurs, des petits ornements opaques et une finesse extrême des cloisons comparable. Enfin, le décor de petits carrés verts, ici d'émail champlevé, et non, comme on l'a dit, de verroterie cloisonnée, se retrouve sur un groupe de triptyques des XIe-XIIe siècles : outre celui de Saint-Pétersbourg, ceux de Saint-Jean de Latran à Rome (Lipinski, 1975, p. 421), de Marienstern (Rosenberg, 1921, p. 21) ou de Stavelot à New York (Voelkle, 1980, pl. 7). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
TEXIER, 1842, pl. III, fig. 1; FLEURY, 1844, p. 151-155; ROHAULT DE FLEURY, 1870, p. 135 et 361; BARBIER DE MONTAULT, 1881, p. 288-314; MOLINIER, 1901, p. 38-40; ROSENBERG, 1921, III, p. 16-21, fig. 31-33; CONWAY, 1927, p. 11-20; FROLOW, 1961, no 33; FROLOW, 1965, p. 57-58, 147, 154, 178, 184, 252; HASELOFF, 1990, p. 20, fig. 19; SKUBISZEWSKI, 1992, p. 65-68 (avec bibl.); DURAND, 1992-II.



242

242

Plaque de revêtement d'icône

Constantinople, fin XIe-XIIe siècle
Or, émail cloisonné sur or
H. : 11,3 cm; l. : 5,4; ép. : 0,2

PROVENANCE
Anc. coll. Zwenigorodskoï, Pierpont Morgan, don Pierpont Morgan, 1911
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6458.

La plaque est entièrement revêtue d'émaux cloisonnés qui dessinent, sur le fond vert translucide, un somptueux décor de palmettes stylisées, alliant deux tons de vert, du bleu et du lilas, ponctuées de petits ornements d'émail opaque rouge brique, blanc et noir. Les deux angles du haut et du bas à droite ont été écrasés et la plaque est doublée au revers d'une feuille d'or vierge moderne rabattue sur les bords qu'elle renforce.

Elle appartient à une série de cinq autres, de décor identique, conservées à Tbilissi (Géorgie) et au Metropolitan Museum de New York, que complètent trois fragments de nimbe, également émaillés. L'ensemble permet de reconstituer une portion de revêtement d'icône qui entourait jadis une image de la Vierge, comme le prouvent les lettres M̄P ΘΥ qui figurent sur deux d'entre elles (fig. 1).

Ces éléments de revêtement sont réputés provenir d'une icône de la Vierge qui, jusqu'en 1859, était fixée au centre du célèbre triptyque de Khakhouli en Géorgie, où ne subsistent plus aujourd'hui que les mains et le visage de la Vierge, tourné vers la droite (Amiranachvili, 1962, p. 97-98). Or la reconstitution du cadre émaillé n'autorise, à cause du dessin des épaules, que la restitution d'une Vierge tournée vers la gauche, comme sur un petit reliquaire émaillé de Maastricht (fig. 2; cf. exp. *Splendeur de Byzance*, 1982, E 4). Le type iconographique de la Vierge de Maastricht (*Hagiosoritissa*; cf. no 177) expliquerait d'ailleurs la découpure en quart de cercle en haut, à gauche, qui pourrait correspondre à une petite image du Christ en buste bénissant, tandis que les échancrures de la plaque du bas à gauche paraissent suivre le contour des mains de la Vierge. Ces vestiges d'un revêtement ne proviennent donc pas de l'icône de la Vierge du triptyque de Khakhouli.

Beaucoup d'émaux des collections russes de la fin du XIXe siècle sont originaires de Géorgie (cf. no 239) mais ne sont pas pour autant dus à des ateliers géorgiens. La finesse du cloisonnage et la délicatesse des couleurs de ces plaques ne se retrouvent en effet que sur des œuvres attribuables à Constantinople, comme, notamment, le revêtement d'émail de l'icône de l'archange saint Michel en pied du trésor de Saint-Marc de Venise, attribué à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe siècle (exp. *Trésor de Saint-Marc*, 1984, no 19), où s'observe un même goût de l'ornement végétal stylisé ponctué de petits points blanc et rouge brique opaques. Le raffinement supplémentaire de la teinte lilas, absente de l'icône de Venise, pourrait être cependant l'indice d'une date un peu plus tardive (au cours du XIIe siècle). J. D.

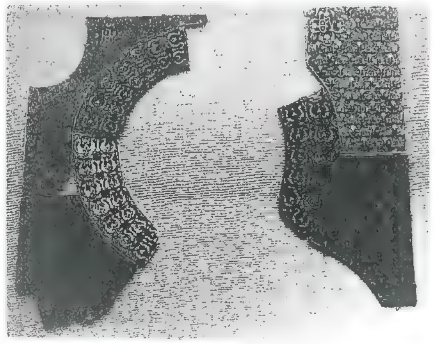


Fig. 1
Reconstitution d'un revêtement d'icône à l'aide des plaques de New York, Tbilissi et du Louvre

Fig. 2
Reliquaire;
Maastricht, collégiale Notre-Dame

BIBLIOGRAPHIE
KONDAKOV, 1892, p. 360-362, 380, pl. 18, 15 *bis*; MARQUET DE VASSELOT, 1914, no 6.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, no 500.

243

Croix

Nord-ouest de l'Anatolie, fin XIe-XIIe siècle
Argent en partie doré et niellé sur âme de fer, tenon de bronze
H. : 73 cm; l. : 39; ép. : 0,7

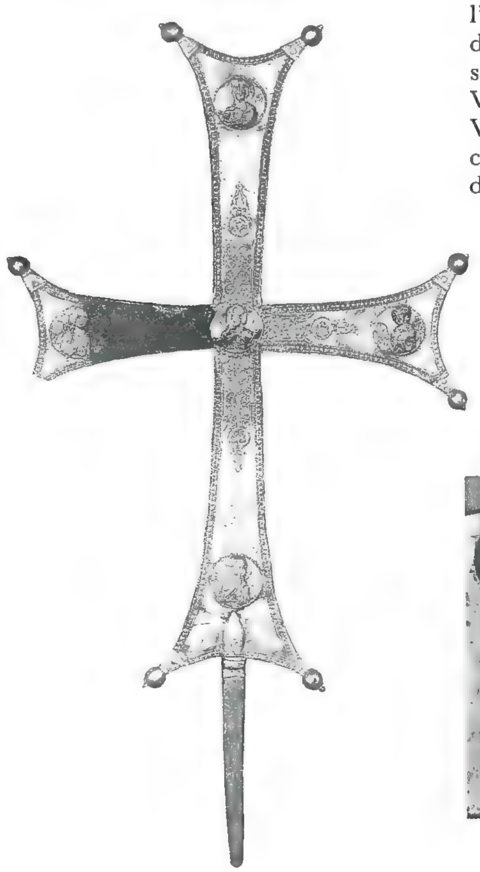
INSCRIPTIONS
Gravées sur la face repoussée et niellées au revers (cf. Caillet, 1988)
Manques, sur un bras à la face repoussée (médaillon); restauration à la résine synthétique du bras droit de la face niellée.

PROVENANCE
Aurait été trouvée près d'Eskişehir (Turquie); vente Christie's, Londres, 9 avril 1987, no 97
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de l'Hôtel de Cluny, Cl. 23295.

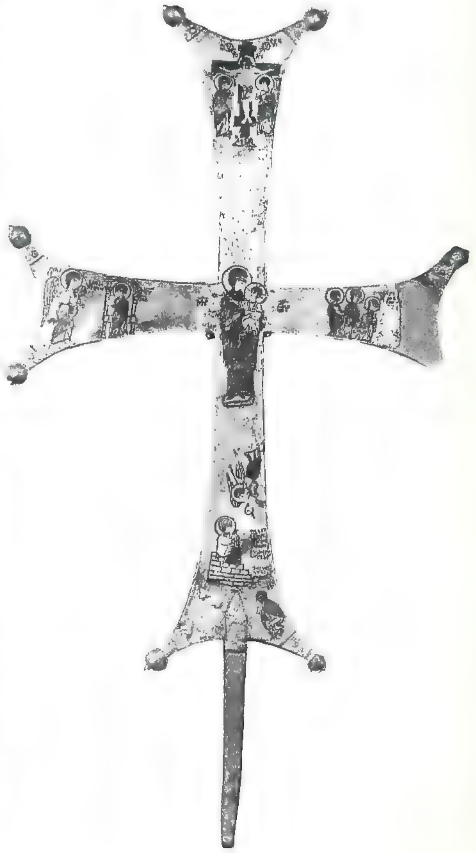
La croix, de forme latine, bouletée aux extrémités, est constituée d'une lame de fer recouverte de feuilles d'argent en partie dorées, repoussées d'un côté, niellées de l'autre. Il s'agit probablement d'une croix de procession puisqu'elle se prolonge par un tenon de bronze, ce qui n'exclut pas son usage éventuel comme croix de dévotion, fixée sur un ambon.

La face au décor repoussé s'orne de cinq médaillons; celui du centre, avec la Vierge orante, se détache sur des rinceaux qui s'étendent sur une partie des bras de la croix; les autres, aux extrémités des bras, sont occupés, au sommet, par le Christ, en bas par saint Jean-Baptiste, à droite par l'archange Gabriel, et, sans doute, à gauche, saint Michel. Le revers s'organise autour de l'image centrale de la Vierge à l'Enfant dite *Hodegetria* entourée de quatre épisodes de sa vie : Présentation de la Vierge au temple (fragmentaire), la Vierge nourrie par un ange, l'Annonciation et la Crucifixion. Enfin, au pied de la croix est représenté un moine prosterné, du nom de Cosmas, donateur vraisemblable de la croix.

Cette croix appartient au même groupe que trois autres, conservées à Matzkhvarichi (Géorgie), aux musées de Genève et de Cleveland, de forme et de décor semblables, auxquelles s'ajoutent trois fragments d'une ou de deux autres à Washington. Ces derniers fragments avaient été associés à l'action politique du patriarche Michel Cérulaire (1043-1058), sur la foi d'une interprétation iconographique, contestée par A. Grabar et rejetée depuis grâce à l'étude d'ensemble de ces croix par C. Mango. La provenance présumée de celles de Genève et de Paris (Eskişehir, en Turquie), les monastères mentionnés par les dédicaces des croix de Matzkhvarichi et de Cleveland qui ne peuvent être constantinopolitains, et le grec extrêmement corrompu des inscriptions permettent d'attribuer ce groupe à des ateliers provinciaux, peut-être du nord-ouest de l'Anatolie. Le style des reliefs, et notamment des visages aux traits un peu forcés, la multiplication des petits détails décoratifs poinçonnés sur les deux faces, ainsi que le fond criblé des



243



rinceaux, qui ne se rencontre guère avant le XIIe siècle, paraissent justifier la date proposée, à la fin du XIe ou au XIIe siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MANGO, 1988, p. 41-48; CAILLET, 1988, p. 208-217.

EXPOSITION
Icônes et merveilles, 1988, nº 11.

244

Médaillon : tête de Gorgone et inscription prophylactique

Asie Mineure (nord de la Mésopotamie), début du XIIe siècle
Cuivre, émaux opaques cloisonnés sur cuivre
D. : 6,8 cm; ép. : 0,45

INSCRIPTION
A la face autour de la Gorgone : + ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC Κ[υριο]C CΑΒΑΩΘ ΠΛΗΡΗC Ο ΟΥΡΑΝΟC (« saint, saint, saint, le Seigneur, Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de [sa gloire »]); *au revers* : ΥCΤЄΡΑ ΜЄ/ΛΑΝΗ ΜЄΛΑΝΟ/ΜЄΝΗ ώC ΟΦΗC/ΗΛΙЄCЄ ΚΆΙ ωC/ΔΡΑΡΚΟΝ CΥΡΙ/ΖΗC ΘCΚΝΘΒΘωΘΖΡ
(« Ventre — ou utérus — noir, noirci, tu te tords comme un serpent et comme un dragon tu siffles... [?] »).

PROVENANCE
Anc. coll. Castellani (vente, Paris, 1884, nº 218); V. Gay; don d'un groupe d'amis de Victor Gay, 1909
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6276.

Le médaillon est fait d'une mince plaque de cuivre revêtue d'émail cloisonné des deux côtés. Sur l'une des faces figure, sur un fond vert émeraude

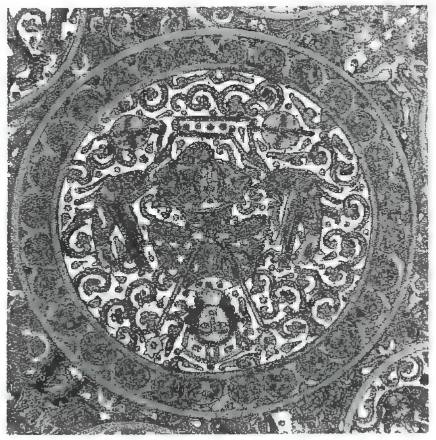


Fig. 1
Coupe avec « l'Ascension d'Alexandre »; Innsbruck, Tyroler Landesmuseum. Détail

orné de rameaux fleuris stylisés, une tête de Méduse, au visage couleur chair et aux cheveux bleus. Sept serpents bleus au corps tacheté, à la tête verte et à la langue rouge, s'échappent de cette tête. Une inscription grecque, formée de caractères blancs sur un fond bleu, court tout autour, séparée du champ principal par un petit cercle de cuivre, un peu plus épais, donnant le début du *Trisagion*.

Au revers, le décor se compose des lettres d'une inscription à caractère prophylactique, émaillée de blanc sur fond bleu, précédée d'une étoile encadrée de deux gouttes, et se répartissant sur sept lignes. Les six premières jusqu'au verbe CΥΡΙ/ΖΗC sont seules déchiffrables. Des croisettes jaunes et blanches, ponctuées de rouge en leur centre, se détachant sur un fond vert clair, constituent le décor de la bordure, séparée du champ principal par une cloison de cuivre relativement épaisse.

Des inscriptions prophylactiques comparables, associées à l'image de la Gorgone, se retrouvent sur divers bijoux et amulettes byzantins tels que gemmes, bagues et médaillons d'argent ou de bronze. Invocations chrétiennes au Christ ou à la Vierge s'y mêlent à une formule de caractère magique adressée au ventre qui se tord comme un serpent, rugit comme un lion, siffle comme un dragon et doit devenir doux comme un agneau. C'est pourquoi ces petits objets ont été jadis considérés comme des amulettes contre la colique (Froehner, 1884, p. 42; Schlumberger, 1892; Laurent, 1936, p. 300-315). Toutefois le terme ὑστερα (utérus-matrice) implique vraisemblablement un lien plus précis avec l'accouchement, pour ces amulettes probablement destinées à conjurer les difficultés de l'enfantement (Vikan, 1984, p. 77-79).

La technique du médaillon du Louvre, la matière (le cuivre), la gamme colorée des émaux, tous opaques, et les lettres blanches sur fond bleu isolent cette œuvre au sein de l'émaillerie byzantine. Ces éléments ne se retrouvent que sur quatre autres pièces, œuvres d'un même atelier : un reliquaire avec la *Deesis* et des saints en médaillons (Berlin, Kunstgewerbemuseum), une coupe avec « l'Ascension d'Alexandre » (Innsbruck, Tyroler Landesmuseum Ferdinandeum; cf. exp. *Europa und der Orient,* 1989, nº 1/255) et une icône avec saint Théodore (Léningrad, Ermitage; cf. Bank, 1977, nº 544), que Molinier proposait déjà en 1901 d'attribuer à un atelier provincial, peut-être d'Asie Mineure. Or le bol d'Innsbruck porte une longue inscription en l'honneur de Da'ud Ibn Sukman (1114-1144), potentat turc ortokide de la ville de Harput, au nord de la Mésopotamie, entre Edesse et Amida (aujourd'hui Diyarbakir), qui individualise cet atelier travaillant à la fois pour une clientèle grecque et islamique et qui permet de situer son activité dans la première moitié du XIIe siècle.

Quelques détails iconographiques du reliquaire de Berlin, tels que, notamment, les médaillons de la *Deesis* mal placés sur le couvercle pour laisser côte à côte ceux de saints Jude et Simon, apôtres de la Terre-Sainte, et d'autres éléments, qui peuvent être interprétés comme des traces d'influences latines, ont permis d'attribuer ces émaux à un atelier de Terre-Sainte (Frazer, 1989, p. 86). Il est cependant difficile de trouver des parallèles très convaincants à la technique et surtout au style de ces émaux en Syrie ou en Palestine. De plus, la mention d'un simple potentat local sur le bol d'Innsbruck plaiderait en faveur d'une attribution à un atelier local de la Mésopotamie du Nord, autour d'Amida, à l'est de la Turquie, région par ailleurs riche en mines de cuivre. Une telle hypothèse n'est pas invraisemblable dans cette zone géographique politiquement mouvante, définitivement perdue par Byzance après le désastre de Mantzikert (1071), mais où survivent de nombreuses communautés chrétiennes, et toute proche du comté d'Edesse qu'occupent les Croisés jusqu'en 1144. J. D.

244

BIBLIOGRAPHIE
FROEHNER, 1884, fasc. 1, p. 42; GAY, 1887, I, p. 615; SCHLUMBERGER, 1895, p. 136-137; MOLINIER, 1901, p. 44; DALTON, 1911, p. 506, nº 2; MARQUET DE VASSELOT, 1914, nº 7; LAURENT, 1936, p. 304; FRAZER, 1989, p. 86.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, nº 496.

245

Plaque : saint Georges et un donateur

XIIe siècle (?)
Bronze fondu, gravé, patine moderne
H. : 6,5 cm; l. : 5,1; ép. max. : 0,5

INSCRIPTION
En relief : Ο ΑΓΙΟC ΓЄωΡΓΙΟC
(« saint Georges »); gravée : (?).

245

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 50.

Identifié par l'inscription, saint Georges est représenté debout, en armure, tenant une lance et un bouclier rond dont l'*umbo* est fait de bossettes saillantes. A ses pieds, un donateur est prosterné; à droite, le long de la bordure moulurée, courent les quelques lettres d'une inscription ultérieurement gravée qui ne semble pas grecque. Le revers est lisse.

L'attitude du saint évoque encore le classicisme des saints militaires de la plaque de bronze du musée Mayer Van der Bergh d'Anvers, attribuée au XIe siècle (exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, B. 23) ou d'un saint Théodore du British Museum (XIe siècle (?). Cf. Dalton, 1901, nº 554). Le relief paraît également plus doux et le style moins expressif que sur des œuvres attribuées au XIIIe siècle, comme un archange saint Michel (exp. *Byzantine and Post-Byzantine Art,* 1985, nº 211) ou un saint Théodore (exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, Br. 28 a), tous deux à Athènes. Une date au XIIe siècle pourrait donc être proposée.

Schlumberger pensait qu'il s'agissait d'un volet de diptyque ou de triptyque à cause de l'arrachement visible sur le côté droit, qui pouvait correspondre à un système d'attache disparu mais qui n'est peut-être qu'un défaut de fonte. De telles plaques sont souvent considérées comme de petites icônes (Bank, 1965, nos 201, 202; 1977, nº 564); mais, en ce cas, elles sont généralement plus minces. Il est possible aussi que certaines aient constitué des ex-voto fixés dans les petites cavités qu'on trouve parfois sur des colonnes d'iconostase (cf. exp. *Splendeur de Byzance,* 1982, Br. 28). On a aussi suggéré que des plaques relativement épaisses, comme celle-ci, pouvaient être des surmoulés de petits reliefs byzantins de stéatite ou autres matériaux, exécutés en Italie aux XIVe-XVe siècles (cf. Volbach, 1930-II, nº 1006, p. 157). Mais des plaques analogues, relativement épaisses et d'aussi petites dimensions, ont aussi été retrouvées en fouilles, notamment à Cherson (Bank, 1977, nº 574) et Preslav (exp. *Bulgarie médiévale,* 1980, nº 231). Aussi, l'hypothèse de matrices destinées à une production en série de petites icônes de métal repoussé (Vassiliev, 1982) ou d'ex-voto paraît-elle très séduisante, expliquant à la fois l'aspect émoussé des reliefs et l'épaisseur nécessaire de ces plaques. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1909, p. 560, nº 3.

246

246

Plaque : Vierge à l'Enfant

XII^e^ siècle (?)
Bronze fondu, gravé
H. : 11,5 cm ; l. : 8,3 ; ép. max. : 0,7

INSCRIPTION
MH[τη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »)

PROVENANCE
Trouvée dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes en 1878 ; acq. en 1879 du professeur Rhoussopoulos d'Athènes
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. D. 11.

La Vierge est représentée trônante, l'Enfant assis sur ses genoux qui bénit de la main droite. Le décor a été repris en gravure (dossier du trône, détails des drapés, inscriptions). Il s'agit d'une fonte d'assez bonne qualité, en dépit de quelques hésitations au niveau du ventre de la Mère et d'une relative minceur du fond, à l'origine de la lacune à droite de la Vierge.

Le type iconographique de l'*Hodegetria* s'adoucit ici d'un geste de tendresse de la Mère dont le visage se penche vers l'Enfant. Cette expression de la sensibilité maternelle (cf. nº 199), l'ampleur des drapés, aux plis gravés parallèles, et les visages pleins, au relief assez fort, peuvent être comparés à des reliefs de stéatite attribués au XII^e^ siècle (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nos 34, 71), date possible pour ce petit bronze.

La forme de la plaque est assez inhabituelle. Son décor gravé la désigne comme un objet fini et non comme une éventuelle matrice d'orfèvre (cf. nº 245). L'excroissance à la partie supérieure pourrait constituer l'amorce d'un anneau de suspension ; mais l'arrachement de matière qui court sur tout le côté gauche, s'il ne s'agit pas d'un défaut de fonte, pourrait aussi correspondre à l'attache d'un volet disparu. Si la provenance athénienne de l'objet est bien exacte, il pourrait s'agir d'une production locale. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Giraud, 1887, p. 174, nº 27 ; Giraud, 1889, p. 171 ; Giraud, 1897, nº 41, p. 259 ; Bayet, 1904, p. 202.

247

Moule à eulogie

XII^e^ siècle (?)
Schiste gravé
H. : 5,8 cm ; l. : 4,5 ; ép. : 1,6
Nombreuses éraflures

INSCRIPTIONS
Face A : M[ήτη]P Θ[εο]Y ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Mère de Dieu ; Jésus-Christ »)
Face B : O A[γιος] CYMЄωN O ΘAYM[ατουργός] ; O[i] A[γιοι] KONON MAPΘA (« saint Syméon le Thaumaturge, sainte Marthe, saint Conon »).

PROVENANCE
Syrie (?) ; acq. 1956
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MNE 658 (anc. nº AC 93).

Cette petite plaque rectangulaire, relativement épaisse, est creusée et gravée sur les deux faces de motifs divers. La présence de canaux de coulée nettement visibles indique qu'il s'agit d'un moule destiné à la fabrication de trois objets métalliques (en bronze ou en plomb). Des cavités circulaires creusées dans les angles inférieurs et supérieurs de la plaque correspondent aux tenons saillants permettant le maintien des couvercles qui devraient se placer sur chacune des faces de ce moule.

La face A porte l'empreinte rectangulaire (3,7 × 3 cm) d'un buste de la Vierge à l'Enfant. La Vierge est de face. La tête recouverte du *maphorion* est nimbée. Les plis abondants du manteau dégagent la main droite posée sur la poitrine. Marie porte sur son bras gauche l'Enfant qui apparaît ainsi de profil, la tête, nimbée, nettement rejetée en arrière de manière à ce que les deux visages se touchent. Une des mains de l'Enfant est posée sur la poitrine de sa mère. Dans les angles supérieurs, à droite et à gauche de l'image, sont gravées les inscriptions.

Cette image de la Vierge à l'Enfant présente diverses caractéristiques dont la plus remarquable est le mouvement animé de l'Enfant la tête en arrière, qui contraste avec l'attitude frontale de Marie. Par ailleurs, le vêtement du Christ semble découvrir en partie les jambes. Tous ces éléments paraissent correspondre à une iconographie particulière dérivant du type de la *Vierge de tendresse* bien connu dans la peinture byzantine et dont l'exemple le plus célèbre est celui de l'icône de Vladimir amenée de Constantinople à Kiev vers 1130. La petite plaquette métallique tirée du moule du Louvre correspondrait à une variante de ce type, celui de la Vierge à l'Enfant « jouant » (Hadermann-Misguich, 1983, p. 1-16). Cette iconographie, née à l'époque préiconoclaste, a été diffusée sous la dynastie des Comnènes.

247

L'autre côté du bloc de schiste porte les empreintes de deux objets, un médaillon circulaire avec une image d'un saint stylite, d'une part, et une petite croix, d'autre part. Dans le petit médaillon (diam. : 2,5 cm) est figuré un buste masculin placé sur une colonne avec base à degrés et large chapiteau. Le personnage, vêtu d'un manteau à nombreux plis, est coiffé d'un capuchon, son visage est barbu et la tête se détache sur un grand nimbe. De part et d'autre de la colonne sont représentés, à droite, un personnage masculin et, à gauche, une figure féminine. Leurs têtes nimbées sont de face, leurs bras tendus vers le saint. Des inscriptions sont réparties dans le champ du disque donnant les noms de saint Syméon le Thaumaturge, de Marthe, sa mère, et de Conon, le disciple favori qu'il ressuscita.

Saint Syméon le Thaumaturge ou encore dit le jeune, par opposition au premier stylite de ce nom (cf. nº 61), vécut de 521 à 592. Le sanctuaire érigé autour de sa colonne est situé sur le Mont Admirable, non loin d'Antioche. Un grand nombre de petits objets sont rattachés à son culte, eulogies, médaillons en terre cuite, en verre ou en plomb portant la même image que le moule du Louvre. La liste de ces objets a été dressée plusieurs fois et, en particulier, par J. Lafontaine-Dosogne (1967, p. 171). On a ainsi pu distinguer un groupe relativement homogène d'eulogies en plomb que l'on date des X^e^ et XI^e^ siècles. L'eulogie tirée du moule du Louvre se classerait dans cette série. L'abbréviation Ⓐ pour ὁ ἅγιος qui ne semble pas utilisée avant le IX^e^ siècle fournit par ailleurs un indice chronologique supplémentaire. On peut citer enfin un autre moule pour médaillon en plomb à l'image de saint Syméon conservé dans la collection Thierry (Sodini, 1989, p. 35-36, qui complète la liste de J. Lafontaine-Dosogne).

Le dernier creux est celui d'une petite croix grecque (2,5 × 2,5 cm). Les bras arrondis à leurs extrémités sont cantonnés de petites boules. Les croix pendeloques en métal, argent ou plomb, abondent dans l'art byzantin à toutes les époques. On peut cependant comparer l'empreinte du Louvre à une petite croix en or des collections de Dumbarton Oaks (Ross, 1965, nº 100). Les bras de cette croix, de dimensions analogues (2,8 × 1,8 cm), sont ornés de sortes de petites feuilles arrondies qui peuvent correspondre aux empreintes circulaires de notre moule. La date serait à chercher au XI^e^ ou au XII^e^ siècle.

Des moules en pierre (schiste ou diorite) semblent avoir été assez fréquemment utilisés en bijouterie et en orfèvrerie à différentes époques, et en particulier dans le monde romain, mais ils ont été jusqu'à présent relativement peu étudiés. Pour la période paléochrétienne, les exemples connus sont rares. On peut citer cependant deux spécimens conservés à Berlin provenant peut-être d'Asie Mineure et attribués aux VI^e^-VII^e^ siècles. L'un porte des empreintes de pendeloques et un médaillon circulaire avec un saint cavalier, l'autre est un moule rectangulaire avec l'image d'un aurige sur son char (Wulff, I, 1909, nos 1127-1128). Le moule du Louvre illustre donc une technique de fabrication de petits objets métalliques de tradition fort ancienne. Il permet de plus de souligner le rôle que de modestes objets de piété, fabriqués en série, peuvent jouer dans la diffusion des types iconographiques et des cultes. C. Me.

BIBLIOGRAPHIE
Coche de La Ferté, 1958, nº 58, p. 111-112 ; Lassus, 1960, p. 149-150 ; Lafontaine-Dosogne, 1967, p. 171 ; Sodini, 1989-II, p. 35.

248

Plaque et couvercle à glissière du reliquaire de la pierre du sépulcre du Christ

Constantinople, XII^e^ siècle (2^e^ moitié ?)
Argent doré, repoussé, gravé et ciselé, peinture (couvercle), cire, âme de bois
Plaque : H. : 42,6 cm ; l. : 31 ; ép. : 3
Couvercle : H. : 35,5 ; l. : 16,6 ; ép. : 2

INSCRIPTIONS
Plaque, *tout autour* : ωC̀ ЄΥ̓ΤΡЄΠῊC ΤΑΊC ΓΥΝΑΙΞῚΝ ʿΟ ΆΓΓЄΛΟC ΝΎΝ ЄΜΠЄΦΆΝΙCΤΑΙ : Κ(αι) ΤΗΛΑΥΓ͞Η ΦЄ́ΡωΝ ΤΗC ЄΜΦΎΤȣ CΎΜΒΟΛΑ ʼΑΫLȣ ΚΑΘΑΡΌΤΗΤΟC Τ͞Η ΜΟΡΦ͞Η ΤЄ́ ΜΗΝΎωΝ ΤῸ ΦЄ́ΓΓ[ος τῆς ἀν]ΑCΤΆCЄωC ΚΡΆΖω[ν ἐξη]ΓЄ́ΡΘΗ ʿΟ Κ[υριο]C (« Avec quel éclat l'ange vient d'apparaître aux femmes ! Au loin brillent les signes de sa qualité innée, de sa pureté immatérielle ; par sa beauté il révèle la splendeur de la Résurrection, criant : le Seigneur est ressuscité ! »).
En haut, à gauche : ʼЄΙ̃ΧЄ δὲ ΑΥΤΆC ΤΡΌΜΟC ΚΑῚ ʺЄΚCΤΑCΙC (*Marc*, 16, 8 : « La crainte et le trouble les arrêtèrent ») ; *en haut, au centre* : ΔЄΥ̃ΤΕ ΪΔЄΤЄ ΤῸΝ ΤΌΠΟΝ ὍΠΟΥ ʺЄΚЄΙΤΟ Ὁ Κ[ύριο]C (*Matthieu*, 28, 6 : « Venez, voyez la place où le Seigneur était ») ; *en haut, à droite* : Ὁ ΤΆΦΟC ΤΟΥ̃ Κ[υριο]Υ̃ (« le tombeau du Christ ») ; *en bas, à droite* : ΚΑῚ ὉΙ ΦΥΛΆCCΟΝΤЄC ʼΑΠЄΝЄΚΡώΘΗCΑΝ (« les gardes sont étendus comme morts »)
Couvercle *à la face* : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ ») ; en or sur le fond bleu, *au revers* : ʺΙΔΕ Ὁ ΤΌΠΟC ʺΟΠΟΥ ἘΘΗΚΑΝ ʼΑΥΤΌΝ (*Marc*, 16, 6 « Voici le lieu où il était conservé »).

PROVENANCE
Église du Phare (?) ; acq. par saint Louis et rapporté de Constantinople à Paris en 1241 ; trésor de la Sainte-Chapelle ; transféré à l'abbaye de Saint-Denis en 1791 puis au Garde-Meuble national (1793) ; les deux fragments déposés au Museum national le 5 décembre 1793
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 348 (plaque) et MR 346 (couvercle).

Sur la plus grande des deux plaques, un ange, dont les paroles sont inscrites au-dessus de sa tête, assis au bord du tombeau du Christ, accueille les Saintes Femmes au matin de la Résurrection en leur montrant le tombeau vide où ne demeurent plus que les bandelettes et le voile qui enveloppaient le corps divin. L'une des Saintes Femmes se retourne vers sa compagne dans un geste de surprise et d'effroi comme le précise la citation des Évangiles inscrite au-dessus. Tout petits et en partie disparus aujourd'hui, les gardes du tombeau étaient figurés en dessous du Sépulcre. La scène est encadrée d'une bordure continue dont le décor repose sur l'élégance des lettres d'une inscription qui reprend les termes d'un tropaire du canon de la liturgie du dimanche. On aperçoit enfin, sous les lacunes, des restes de la cire destinée à soutenir les minces reliefs et éviter leur écrasement.

Le couvercle est bordé de glissières sur trois de ses tranches, la quatrième, plane, étant ornée d'une frise de rinceaux stylisés. La face supérieure, recouverte d'argent doré repoussé, pré-

248

sente une grande croix gemmée sur un fond étoilé surgissant de deux acanthes et cantonnée des sigles du nom du Christ inscrits dans des médaillons polylobés ; le revers, peint, porte une inscription de lettres d'or sur un fond bleu foncé.

La plaque et le couvercle furent versés au Louvre en 1793 avec les objets confondus de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle. Comme l'a reconnu Bl. de Montesquiou-Fezensac (1932), la plaque avec les Saintes Femmes provient du trésor de la Sainte-Chapelle, et doit être identifiée comme un élément du reliquaire de la pierre du Sépulcre du Christ, enfermé dans la Grande-Châsse de la Chapelle haute et décrit dans l'inventaire de 1740 : « une boette... couverte de lames d'argent, avec figures en relief et cizelures, représentant la Résurrection de Notre Seigneur, et autour sont plusieurs caractères grecs... [et au-dedans de la dite boîte est une couverture de lames d'or s'ouvrant par le milieu en deux parties figurant un treillage d'or] ; sous lequel treillage est enchassé un morceau de la Pierre du sépulcre de Notre Seigneur » (Vidier, 1911, p. 235). L'iconographie de la plaque était donc parfaitement adaptée au contenu du reliquaire. La plaque fut réservée pour le Museum par les Commissaires révolutionnaires sans doute à cause de ses inscriptions grecques. La relique, préservée, disparut plus tard lors du sac de l'archevêché de Paris en 1830.

Ce reliquaire avait été acquis par saint Louis avec l'ensemble des reliques de la Passion tombées aux mains des Croisés lors de la prise de Constantinople en 1204 (Riant, 1875, p. 39, 45-51). Il s'agit probablement de la Pierre du Tombeau, preuve matérielle de la résurrection du Christ (λίθος τοῦ μνήματου) que Nicolas Mesaritès mentionne vers 1200 parmi l'ensemble des reliques de la Passion de l'église de la Vierge du Phare dont il a la garde (Ebersolt, 1921, p. 28) et qui doit probablement se confondre avec la relique du Sépulcre signalée par des Occidentaux, avec les mêmes reliques de la Passion, vers 1150, en 1157 et vers 1190 dans la chapelle du Palais impérial du Boucoleon (Riant, 1878, p. 212, 214, 217) : en effet, l'église de la Vierge du Phare communiquait avec ce palais ; aussi les Occidentaux la prirent-ils pour la chapelle impériale en la baptisant

248

248

chapelle du Boucoleon (Janin, 1969, p. 235-236).

La plaque avec les Saintes Femmes, par sa provenance, est certainement l'œuvre d'un atelier de la capitale. Le style des reliefs est caractérisé par l'élongation du canon, l'élégance souveraine de l'ange, la grâce aristocratique de son attitude, le geste précieux de sa main droite dont l'aile prolonge et répète la ligne. Ses mains et ses pieds sont menus, tout comme ceux des Saintes Femmes, saisies en plein mouvement et dont l'effroi et la surprise se marquent avec retenue. Ce style et surtout l'agencement complexe des drapés, où alternent les fins plissés, les courbes et contre-courbes, qui soulignent sans excès les mouvements, rappellent celui de l'Ascension peinte à Sainte-Sophie d'Ohrid (2e moitié du XIe siècle) et l'intensité dramatique contenue des fresques de Nerezi (à partir de 1164). La paléographie confirme, par ailleurs, une date au XIIe siècle ; l'accentuation et les ligatures nombreuses plaideraient même pour la seconde moitié du siècle.

Quant au couvercle à glissière, Bl. de Montesquiou a proposé de le reconnaître comme un second fragment du reliquaire du Sépulcre, grâce au texte d'un procès-verbal dressé à la suite d'un début d'incendie des combles de la Sainte-Chapelle, en 1630, qui avait nécessité le déménagement hâtif du contenu de la Grande-Châsse. Figure en effet dans ce procès-verbal « un couvercle de bois recouvert d'argent vermeil doré, cizelé d'une croix, qui est le couvercle de la Pierre du Saint Sépulcre cy dessus, en laquelle il y a une inscription grecque ». Un dernier récolement des objets de la Sainte-Chapelle en novembre 1793, juste avant leur fonte ou leur dispersion, cite « une boîte fermant à coulisse, dans laquelle il y avait une pierre ». Le reliquaire adoptait donc une forme comparable à celle des reliquaires byzantins de la Vraie Croix : la plaque avec les Saintes Femmes devait occuper une face, et le couvercle, coulissant dans un encadrement à rebords saillants, l'autre côté ; lorsqu'on retirait le couvercle, il fallait encore ouvrir les deux petits volets d'or grillagés, décrits dans l'inventaire de 1740, pour accéder à la relique. Cette disposition rappelle celle du revers de la staurothèque disparue de Clairvaux où une lame d'or amovible recouvrait deux volets ouvrant sur des compartiments à reliques (Frolow, 1961, nº 467).

Les reliefs du couvercle sont cependant beaucoup plus lourds et moins soignés que ceux de la plaque aux Saintes Femmes ; le motif perlé qui court tout autour de la plaque et sur le contour de la croix est aussi très différent de celui qui borde les inscriptions de l'autre plaque. Mais les dimensions de l'œuvre et les différents inventaires du trésor de la Sainte-Chapelle ne permettent pas de proposer une autre origine que celle confirmée par l'inscription peinte de son revers, qui convenait tout particulièrement au contenu du reliquaire d'un morceau du Sépulcre du Christ.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE

LABORDE, 1853, nos 841 et 842 ; DARCEL, 1867, nos 709 et 710 ; MOLINIER, 1901, p. 63 ; DALTON, 1911, p. 560 ; MARQUET DE VASSELOT, 1914, nos 4 et 3 ; DIEHL, 1926, p. 681-683 ; MONTESQUIOU-FEZENSAC, 1932 ; VOLBACH, SALLES, DUTHUIT, 1933, p. 17 et 63, pl. 17 ; BRÉHIER, 1936, p. 38, 87, pl. LVI ; FROLOW, 1961, p. 102-103 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1981, doc. 590.

EXPOSITION

Art byzantin, 1931, nº 440, pl. 19 et 433.

249

Reliquaire de la Vraie Croix

XIIe-XIIIe siècle et Champagne, vers 1320-1340
Argent doré, sur âme de bois, argent doré, peint (anges), cuivre doré (base), émaux sur cuivre champlevé, cabochons.
H. totale : 25 cm ; l. : 38 ; H. du reliquaire byzantin : 13,2 ; l. : 10,5 ; ép. : 3

INSCRIPTIONS

A l'intérieur du reliquaire : Ο ΑΡΧ[άγγελος] ΜΙΧ[αηλ] (« l'archange Michel ») ; Ο ΑΡΧ[άγγελος] ΓΑΒΡΗΛ (« l'archange Gabriel ») ; Ο Α[γιος] ΚωΝCΤΑΝΤΗΝΟC (« saint Constantin ») ; Η ΑΓΙΑ ЄΛЄΝΗ (« sainte Hélène ») ; *sur le couvercle :* Ο ΑΡΧ[άγγελος] ΜΙΧ[αηλ] (« l'archange Michel ») ; Μ[ήτη]Ρ Θ[εο]Υ (« Mère de Dieu ») ; Ο Α[γιος] Ιω[άννης] Ο ΘЄΟΛΟΓΟC (« saint Jean le Théologien ») ; *au revers :* Ι[ησοῦ]C Χ[ριστό]C (« Jésus-Christ ») ; *sur la base de cuivre :* « + Cest saintuaire ou il a de la Vraie Crois fist ainsi a estofer noble Dame Madame Marguerite Darc Dame de Jaucourt ; pries nostre Seignieur pour li qui li doint bone vie et bone fin. Amen + ».

PROVENANCE

Église de Jaucourt (Aube) ; acq. en 1915
Paris, musée du louvre, département des Objets d'art, OA 6749.

Deux anges gothiques agenouillés sur un socle de cuivre doré soutiennent en l'exaltant le reliquaire byzantin de la Vraie Croix. Ce montage a été réalisé, comme le précise l'inscription, pour Marguerite d'Arc, dame de Jaucourt († 1389), vraisemblablement par un orfèvre champenois du deuxième quart du XIVe siècle.

Le reliquaire byzantin lui-même, complet, affecte la forme d'un boîtier peu profond, en forme de tableau à rebords saillants, muni d'un couvercle coulissant, revêtu de lames d'argent

249

doré travaillées au repoussé et clouées sur l'âme de bois. Des cabochons devaient à l'origine être sertis dans les bâtes, aujourd'hui vides, découpées à même le métal des bordures du boîtier et sur le couvercle ; ils avaient été complétés ou remplacés au XIVe siècle par des cabochons à griffes dont six subsistent encore.

L'iconographie reprend deux des formules les plus usuelles sur les staurothèques byzantines. A l'intérieur, au-dessous des archanges Michel et Gabriel en buste, Constantin et Hélène, sa mère, en costumes impériaux, figurés de part et d'autre du réceptacle à relique en forme de croix à double traverse, rappellent la conversion de Constantin et l'invention de la Vraie Croix à Jérusalem par sainte Hélène ; sur le couvercle, la Vierge et saint Jean sont représentés debout au pied de la croix où devait être fixée une image du crucifié, peut-être d'émail, aujourd'hui disparue. Le revers du boîtier est occupé par une grande croix gemmée qui surgit de deux acanthes et se détache sur un fond réticulé, tandis que sur les tranches du boîtier courent des rinceaux de feuillages inscrits dans des cercles d'un type très courant et, sur celles du couvercle, une simple tige fleuronnée.

A l'intérieur du tableau central, on remarque, au-dessus d'une frise de fleurs de lys, deux alvéoles carrées, vides, destinées à contenir des reliques que retenaient deux bandes de métal croisées. De tels compartiments, souvent munis de couvercles ou protégés par une plaque de métal ajourée, associent ainsi parfois sur les staurothèques d'autres reliques de la Passion ou des saints à celle de la croix (cf. Frolow, 1961, nos 135, 206, 662...).

Malgré une indéniable qualité et un air de somptuosité, le style des reliefs est assez inégal, le dessin et la technique parfois sommaires. Le caractère touffu de la composition et l'abondance de l'ornement du boîtier relèvent des tendances de l'art byzantin sous les Comnènes. Toutefois, le type des couronnes et les cheveux bouffant d'Hélène et de Constantin pourraient constituer l'indice d'une date plus récente, comme les fleurs de lys en bandeau qui ne se rencontrent guère avant le XIIIe siècle.

Quant au revers, entièrement découpé à jour, il évoque par exemple le motif d'imbrications ciselées de ceux des reliquaires de la Vraie Croix de Monopoli (Xe-XIe siècle ; cf. exp. *Imago Mariae*, 1988, no 13) et de Saint-Pierre de Rome (XIIe siècle ; cf. Frolow, 1961, no 427) ; mais la technique toutefois est différente : elle annonce celle des lames métalliques à la fois repoussées et perforées qui se développe au XIIIe siècle sur certains revêtements d'icônes (Grabar, 1975, nos 16, 17, 18). La paléographie, notamment la ligature CT, par ailleurs inversée, du nom de Constantin, paraît confirmer aussi la date tardive au XIIe ou XIIIe siècle, naguère proposée par Frolow. Enfin, les inégalités de facture et la profusion décorative de l'ensemble pourraient dénoncer une interprétation provinciale des leçons de l'art constantinopolitain. J. D.

Nos 249, détails

BIBLIOGRAPHIE
ROSEROT, 1843, p. 712-716 ; BRAUN, 1940, pl. 67, fig. 224 ; FROLOW, 1961, no 435 ; FROLOW, 1965, p. 106, 108, 112, no 1, 126 ; fig. 56 ; GAUTHIER, 1983, p. 177.

EXPOSITIONS
Paris, 1900, no 1661 ; *Art byzantin*, 1931, no 448 *bis* ; *Art byzantin*, 1964, no 518 ; *Fastes du gothique*, 1981, no 181 ; *Ornamenta Ecclesiae*, 1985, no H 68.

250

Relique du doigt de saint Luc

Grèce (?), XIIe-XIIIe siècle
Argent, cristal, argent doré, or, papier
L. du reliquaire : 12,5 cm ; l. : 8,9 ;
L. de la relique : 7,2

INSCRIPTION
+ Tȣ ΑΓΙȣ ΛȣΚΑ Tȣ ΝΕȣ (« de saint Luc le jeune ») ; sur l'authentique de papier : *Digitus Sancti Luca* (« doigt de saint Luc »).

PROVENANCE
Offerte par Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes († 1389), au trésor de Sens d'après l'inventaire de 1446 (Auxerre, Arch. dép., G. 125, p. 20) ; décrite dans l'inventaire de 1653-1654 (no 26 ; cf. Julliot, 1877, p. 349) ; sauvée en 1792 par l'orfèvre Pierre-Jacques Thomas, chargé du dépeçage des reliquaires et restituée au trésor par lui-même après 1807
Sens, Trésor de la cathédrale, inv. D. 1/16.

La relique a été placée au XIXe siècle dans une custode moderne d'argent destinée à être fixée au centre d'une monstrance, comme le prouvent les deux petits anneaux latéraux. Le doigt de saint Luc « avec sa chair desséchée et son ongle » (inventaire de 1653), relique « bien naturelle et vive » (inventaire du chanoine Rousseau au XVIIe siècle ; Sens, Bibl. mun., ms. 66, p. 193), est serti dans une petite capsule cylindrique d'argent doré, munie d'un anneau de suspension et qui porte une inscription grecque gravée.

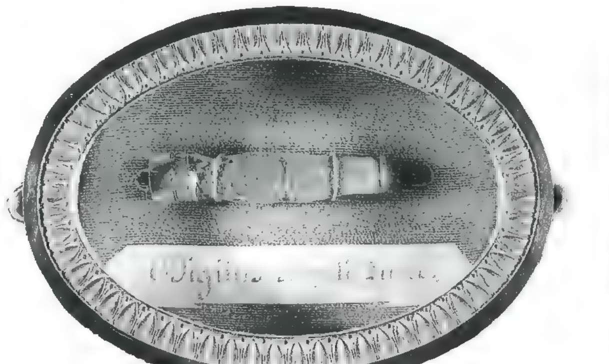
Il s'agit d'un type de monture byzantine bien connu, comme l'atteste, par exemple, celle d'une phalange de saint Christophe au trésor de Saint-Marc de Venise (fig. 1 ; cf. *Il Tesoro*, 1971, no 32). D'autres reliques grecques encore conservées en France à la fin du XIXe siècle, qui n'ont pu être retrouvées, devaient présenter une disposition semblable, comme un doigt de saint Jean-Baptiste à Corbie, rapporté de Constantinople par le chevalier Robert de Clari en 1213 (Riant, 1875, p. 49, 170 et 185) ou le métacarpe de saint Nicolas d'un couvent de Châlons-sur-Marne (Riant, 1879, p. 110). L'église de Montierender (Haute-Marne) possédait aussi une monture, vide, de ce type (fig. 2 ; cf. Riant, 1879, p. 109-111) ; enfin, le fragment du cubitus de saint Étienne à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, rapporté d'Orient et offert par Nivelon de Chérisy, évêque de Soissons, en 1205, porte encore une monture comparable, peut-être occidentale (fig. 3 ; cf. Riant, 1875, p. 191, et Riant, 1879, p. 110).

L'inscription identifie la relique comme celle de saint Luc le Jeune. Il ne s'agit donc pas, comme le croyaient Martène et Durand au XVIIIe siècle, de l'évangéliste, mais d'un saint grec homonyme, mort en 953, et sur la tombe duquel fut édifié, à partir du règne de Romain II, le célèbre monastère de Saint-Luc (Hosios-Loukas) en Phocide, près d'Athènes. De plus l'inventaire du trésor de Sens dressé en 1446 précise que la relique avait été donnée, avec plusieurs autres, par Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes († 1389). Or cette dernière avait épousé en premières noces Gauthier VI de Brienne, héritier des ducs latins d'Athènes, qui avaient occupé ce duché de 1205 à 1311. Il est donc très tentant d'attribuer au fruit de leurs rapines la relique du trésor de Sens. J. D.

Fig. 1
Relique de saint Christophe ;
Venise, trésor de Saint-Marc

Fig. 2
Monture de relique de Montierender, d'après Riant, 1879

Fig. 3
Relique du cubitus de saint Étienne ;
Châlons-sur-Marne, cathédrale



250

No 250, détail

BIBLIOGRAPHIE
MARTÈNE et DURAND, 1717, I, p. 60 ; JULLIOT, 1877, p. 349, 360 ; JULLIOT, 1885, p. 23, no 259.

251

251

252

251

Bague d'Irène

XII^{e}-XIII^{e} siècle
Or, nielles
D. de l'anneau : 2,2 cm ; D. du chaton : 1,6 ; l. de l'anneau : 0,9

INSCRIPTION
Le chaton porte le prénom de la propriétaire (ЄΙ | ΡΗ | Ν | ΗϹ), Irène, et son nom sous forme d'un monogramme composé d'un A, d'un Δ, peut-être d'un Λ, d'un V, peut-être d'un X.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 160.

Sur un large et lourd anneau hexagonal est soudé un chaton plat polylobé, assez épais, décoré d'une inscription gravée et d'un monogramme.

G. Schlumberger, dans son désir d'identifier des personnages célèbres, avait proposé de lire Irène Doukaina et donc d'attribuer cet anneau à la femme d'Alexis I^{er} Comnène. La mode des monogrammes pour transcrire des patronymes commence au XII^{e} siècle et se poursuit aux siècles suivants. Les lettres du monogramme ne permettent pas de reconstituer un patronyme sûr. J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1905, p. 142 ; HADZIDAKIS, 1944, p. 193-194, n° 4.

252

Bague de Paxènos Apèlatès

XII^{e}-XIII^{e} siècle
Or gravé, nielle
D. du chaton : 1,5 cm ; D. de l'anneau : 2,2 ; l. du jonc : 0,7

INSCRIPTION
Circulaire : ΠΑΞΗΝΟϹΟΑΠЄΛΑΤΗϹ (Παξηνὸς ὁ Ἀπελάτης) ; au centre un monogramme cruciforme comportant seulement un N et un T, peut-être à lire νοτάριος.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 132.

L'anneau et le chaton ont été fondus d'un seul bloc ; le chaton, plat, est orné au centre d'un monogramme cruciforme, entouré d'une inscription circulaire entre deux cercles de petits points. Les épaules et une partie de l'anneau sont ornés de rinceaux gravés et niellés, d'une très grande finesse, dont on connaît de nombreux autres exemples des X^{e}-XII^{e} siècles (cf. n° 298, et Gauthier, 1958) ; mais la forme et le décor du chaton rappellent aussi, notamment, ceux d'une bague conservée à Athènes (exp. *Byzantine and Post Byzantine,* 1985, n° 215) ou d'une autre, à Washington (Ross, 1965, n° 129), attribuées au XIV^{e} siècle.

Le patronyme Paxènos — et non Pasènos comme avait lu G. Schlumberger — est bien attesté entre le XI^{e} et le XIV^{e} siècle. Apélatès désignait un soldat armé à la légère, établi dans les garnisons frontalières. Ici il s'agit d'un second patronyme, comme on en connaît d'autres exemples contemporains. J.-C. C.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, 1905, p. 139-141 ; SCHLUMBERGER-BLANCHET, 1914, n° 614 ; HADZIDAKIS, 1944, p. 195-195, n° 10 ; SEIBT, 1978, p. 254.

253

Trois bracelets

Bulgarie (?), XII^{e}-XIII^{e} siècle
Argent repoussé, gravé
D. max. : 6,8 cm ; H. max. : 4,6 (OA 8200) ;
D. max. : 6,5 ; H. max. : 4,3 (OA 8201) ;
D. max. : 6,8 ; H. max. : 4,6 (OA 8202)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 8200, 8201 et 8202.

Chaque bracelet est formé de deux larges demi-cylindres d'argent à bords rabattus, assemblés à charnières. Le décor obtenu au repoussé et repris en gravure consiste en médaillons inscrits dans des rinceaux stylisés, qui se répètent sur chaque demi-cylindre, encadrés, le long des bords, par des bandes quadrillées ou des rinceaux. Les médaillons enferment, pour l'un, un cavalier, au centre, entouré de deux oiseaux, pour le deuxième, un cavalier entouré d'un lion et, pour le troisième, un lion à queue de serpent achevé par une palmette verticale, entouré de deux lions.

Fig. 1
Coupe ;
Preslav, musée archéologique. Détail

253

253

253

L'iconographie dérive de thèmes orientaux probablement d'origine sassanide, communs aux arts de l'Islam et de Byzance : les *simurghs,* les oiseaux, les lions et les cavaliers, tous représentés de profil, trouvent de nombreux parallèles aussi bien dans les arts byzantins des X^{e}-XII^{e} siècles, notamment les soieries (cf. n^{os} 280, 281, 284), que dans les arts de l'Islam.

Ces bracelets ont été rapprochés de huit autres, entiers ou fragmentaires, à décor profane, de structure semblable, mais de style très disparate. (Netzer, 1991, n° 66). A la différence de certains d'entre eux, les trois bracelets Schlumberger ne sont pas niellés et sont eux-mêmes de qualité inégale : la comparaison des deux cavaliers est à cet égard significative.

Il est difficile, dans ces conditions, d'imaginer une origine commune à tous ces bracelets. En revanche, comme l'a noté A. Bank, ceux du Louvre s'apparentent aussi à une série de coupe d'argent à décor repoussé, généralement datées du XII^{e} siècle, notamment celles de l'ancienne collection Basilewski, de Beresovo et de Solikamsk, conservées à Saint-Pétersbourg (Bank, 1977, n^{os} 553, 552 et 531), mais aussi, dans une certaine mesure, aux somptueuses coupes découvertes à Cernikov et à Vilgort, et conservées à Kiev et à Saint-Pétersbourg (Bank, 1978, pl. 46-47 et 45, 48 et 49). Les parties gravées et ciselées de ces coupes (rinceaux et rinceaux habités) trouvent à leur tour des parallèles avec d'autres coupes (Bank, 1977, 554, 555) et surtout trois plats trouvés à Izgherli en Bulgarie, légués par Gustave Schlumberger à la Bibliothèque nationale (Migeon, 1922, pl. XXIX et XXX). L'origine de telle ou telle de ces pièces d'orfèvrerie où s'observe un semblable mélange d'éléments byzantins et orientaux est contestée entre la Cilicie, les régions du Caucase ou de l'Asie antérieure (Grabar, 1971, p. 697-698), la Syrie franque (Maršak) ou la Bulgarie (Bank, 1978, p. 194).

Bien que ce type de décor et de technique ait pu être pratiqué dans tout l'Orient, des marges de l'Europe à l'Oural, l'hypothèse bulgare, cependant, pourrait être confortée, notamment pour les bracelets du Louvre, par des pièces retrouvées en Bulgarie, dans les fouilles de Preslav et de la forteresse de Sumen. Le travail du métal de l'ombilic d'une coupe provenant de ce dernier trésor, datée du XIII^{e} siècle, est en effet un des points de comparaison localisé le plus proche des bracelets Schlumberger (fig. 1 ; exp. *Bulgarie médiévale,* 1980, n° 312) et pourrait confirmer une date relativement tardive des XII^{e}-XIII^{e} siècles. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MIGEON, 1922, p. 144 ; DUTHUIT, 1931, p. 177-178 ; BANK, 1978, fig. 50 et p. 193-194 ; MARŠAK, 1982, pl. 8, 8 ; NETZER, 1991, p. 166.

254

254
Médaillons : le Christ et la Vierge

Italie du Sud (Sicile ?), 2e moitié du XIIe siècle, vers 1200
Or, émaux opaques et translucides cloisonnés sur or
D. : 4,6 cm

INSCRIPTION
M[ήτη]P Θ[ε]ǒ; (Mère de Dieu);
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Découverts en 1937 dans la sépulture de Raoul Gosparmin, évêque d'Orléans († 1311), à l'emplacement des mains : ils avaient été réutilisés comme plaques de gants après avoir été munis de ganses.
Orléans, trésor de la cathédrale.

Les deux médaillons sont légèrement bombés ; sur le premier est représenté le Christ en buste bénissant et, sur le second, la Vierge orante.
Le dessin relativement hésitant, la forme en accolade des signes d'abréviation, guère antérieure au XIIIe siècle, et la différence des traits du visage du Christ et de la Vierge avec ceux des émaux de l'époque macédonienne et Comnène ont conduit A. Frolow à proposer une date postérieure à 1204. Le point qui suit le P de la première abréviation du nom de la Vierge et la curieuse ligature de la seconde l'ont aussi incité à y reconnaître la trace d'un atelier provincial, voire non grec. Cl. Wessel, rejetant également une origine constantinopolitaine, a rapproché les plaques d'Orléans des émaux du revers de la croix pectorale de Copenhague retrouvée dans la tombe de la reine Dagmar, morte en 1212 (Wessel, 1969, nº 59 ; Gauthier, 1983, p. 42, 44), suggérant une date au milieu du XIIIe siècle et une attribution possible à un atelier de Thessalonique par comparaison avec les médaillons du cadre de l'icône de Freising datée entre 1235 et 1267. Mais les drapés et les visages des médaillons d'Orléans sont très différents de ceux de Freising ou du revers de la croix de Dagmar, de même que la gamme colorée, et l'on ne retrouve pas sur les médaillons de Freising l'alliance de l'émail translucide et de l'émail opaque.

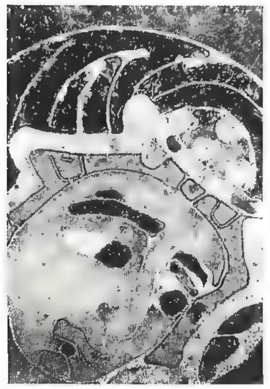


Fig. 1
Croix-reliquaire ; Cossenza, trésor de la cathédrale. Détail

L'hypothèse d'un orfèvre non grec, rend mieux compte du caractère inhabituel de la paléographie. L'abréviation en accolade bombée est courante dans la paléographie latine au XIIe siècle : elle se rencontre, notamment en Italie, sur les inscriptions latines des portes de bronze de Saint-Marc de Venise (Matthiae, 1971, pl. 114-130) et dans l'émaillerie (par exemple sur la reliure de Capoue ; cf. Gaborit-Chopin, 1982, p. 241). La perfection du polissage, la gamme des couleurs mêlées d'impuretés, le cloisonnage des visages et des yeux trouvent, dans une certaine mesure, des parallèles sur les médaillons émaillés d'une croix-reliquaire conservée à Cosenza (fig. 1) ; toutefois, les drapés au dessin moins ferme constituent peut-être l'indice d'une date un peu plus récente. Mais la forme et, entre autres, le décor et les couleurs du *maphorion* de la Vierge, le tracé de ses mains peuvent être rapprochés de ceux de la Vierge de douleur de la Croix. Sur celle-ci, qui passe pour avoir été offerte en 1222 au trésor de Cosenza, contestée entre Byzance et l'Occident, les émaux paraissent devoir être attribués à des ateliers du royaume de Sicile dans la seconde moitié du XIIe siècle (Dolcini, 1987 ; exp. *Imago Mariae,* 1988, nº 27) ; une origine et une date voisines ou vers 1200 pourraient donc être proposées pour les plaques d'Orléans.
J. D.

BIBLIOGRAPHIE
CHENESSEAU, 1938, p. 92-93 ; TARALON, 1966, p. 286 ; FROLOW, 1966-IV, p. 48-49 ; WESSEL, 1969, nº 64.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, nº 188.

255
Croix-reliquaire de la Vraie Croix

Italie du Sud (?), fin du XIIe siècle ou vers 1200
Argent doré, émaux opaques cloisonnés sur argent doré, bois, verroteries
H. : 24 cm ; l. max. : 11,7 et 8,2 ; ép. max. : 1,5
Restaurée après 1883 : manques dans les émaux bouchés au mastic-cire ; deux bouterolles modernes fixées à la traverse supérieure d'où provient la bouterolle du haut de la croix ; deux bâtes du revers ont été remontées à la face.

INSCRIPTION
Sur le titulus de la croix et du revers : I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Acq. par F. Baudot de Beaune (chez Charvet à Paris) ; vente Baudot, 12 avril 1883
Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. nº 917.

255

La croix à double traverse, à la silhouette élancée, comporte une courte traverse supplémentaire à sa base ; il s'agit d'une évocation du *suppedaneum* du Christ, vu en perspective. Cette forme, qui semble tardive, figure cependant sur un bas-relief de Saint-Marc de Venise représentant les principales reliques du trésor rapportées d'Orient après 1204. L'âme de bois est recouverte de plaques d'argent doré lisses, bordées d'un cordon perlé, en partie émaillées : sur une face le Christ en croix, avec, sous ses pieds, le crâne d'Adam, est surmonté d'un quadrilobe ; sur l'autre, un médaillon avec le Christ en buste bénissant occupe la croisée des traverses au-dessus d'une logette à relique, vide, en forme de croix. Cinq bouterolles, dont trois seulement émaillées, sont anciennes, et des verroteries, enchâssées dans des bâtes ovales, carrées ou rectangulaires, complètent le décor. Ces bâtes, dont l'ordre a été remanié, clouées sur le métal, sont soulignées d'un fil torsadé et cantonnées de petits trous dont certains portent encore un minuscule annelet destiné à retenir un rang de petites perles. Il est probable que cette croix provient d'un reliquaire de la Vraie Croix à glissière (cf. nº 251) ou en forme de triptyque fermant à volets, d'où elle pouvait être facilement extraite.

Il s'agit d'une œuvre de grande qualité comme le prouvent la finesse des émaux et l'étendue de leur gamme colorée (trois nuances de bleu, deux de vert, violet très foncé, rouge brique, rose lie-de-vin, blanc et noir). Ces émaux, tous opaques, aux tons légèrement assourdis, sont proches de ceux du reliquaire de la Vraie Croix d'Eszterghom, attribué à la fin du XIIe siècle (Hadermann-Misguish, 1979, p. 289-298) ou au début du XIIIe siècle (Gauthier, 1983, p. 120, 122). La différence de traitement des cloisons entre le Christ en croix, d'une part, le quadrilobe et le médaillon du revers, d'autre part, évoque aussi les inégalités de facture du reliquaire d'Eszterghom. Le modelé adouci du corps du Christ, le torse puissant, l'abdomen allongé, les longs bras un peu maigres et son beau visage aux traits sereins relèvent aussi de l'art de la fin de l'époque Comnène : ils sont très comparables à ceux du Christ en croix de l'une des six grandes plaques de la partie supérieure de la Pala d'Oro de Venise, œuvre constantinopolitaine attribuée au dernier quart du XIIe siècle (fig. 1 ; cf. Wessel, 1969, p. 149).

Mais le Christ présente aussi une indéniable parenté avec des œuvres originaires d'Italie du Sud et, notamment, celui de la reliure de l'évêque Alfanus du trésor de Capoue, datée vers 1175-1180 (cf. Gaborit-Chopin, 1982, p. 241). Ce rapprochement, s'il confirme une datation à la fin du XIIe siècle ou vers 1200, ne permet pas d'écarter l'hypothèse d'une origine italienne. Le fil torsadé et la forme de la logette à relique, qui ne semblent pas résulter de transformations ultérieures, pourraient constituer un indice dans ce sens.
J. D.

BIBLIOGRAPHIE
GLEIZE, 1883, nº 1554.

EXPOSITION
Paris, 1900, nº 1585.

Nº 255, détail

Les manuscrits IXe-XIIe siècle

C'est sous les Macédoniens et les Comnènes que l'art de la miniature connaît son plein épanouissement. Et comme cet art est un art du livre, il introduit non seulement à la peinture byzantine (mieux préservée ici des destructions et des réfections que sous sa forme monumentale), mais plus généralement à la culture byzantine : aux rapports que l'image entretient avec le texte, la peinture avec l'écriture, la représentation avec la signification.

La beauté éclatante ou délicate de certains de ses chefs-d'œuvre dit assez la valeur qui leur était accordée au plus haut niveau du pouvoir temporel et spirituel — par la cour, les cercles aristocratiques des lettrés, les grands monastères. Et à contempler ceux qui figurent dans les collections françaises, comment ne pas être sensible au rayonnement du livre illustré byzantin, support du savoir et de la méditation, autant que moyen privilégié de servir l'empereur et de glorifier Dieu ?

De tous les manuscrits enluminés parvenus jusqu'à nous, la majorité est à caractère religieux : ce sont les écrits bibliques, au premier rang desquels le Psautier et les Évangiles. Le Psautier, qui est le livre de l'Ancien Testament le plus couramment utilisé, pour le rituel liturgique comme pour la lecture privée (on y apprenait à lire en même temps que chez Homère), est aussi le plus fréquemment doté d'illustrations, nombreuses et marginales (Grec 20, n° 260) ou réparties en tableaux à pleine page ; il porte en ce dernier cas le nom évocateur de « psautier aristocratique » qui rend compte de ses probables destinataires et le plus somptueux exemple en est le *Psautier de Paris* (Grec 139), l'un des plus célèbres manuscrits grecs subsistants (n° 261).

Quant au Tétraévangile (les quatre Évangiles), livre saint par excellence pour l'étude, la prière et la liturgie (il peut alors laisser place à l'Évangéliaire, où les lectures sont classées dans l'ordre de l'année liturgique), ses peintures se limitent le plus souvent aux portraits en frontispice de chaque évangéliste, presque toujours assis à son pupitre (Coislin 195, n° 262), parfois debout (Grec 70, n° 263) ; quelquefois, cependant, l'illustration se développe en de longs cycles iconographiques (Grec 74, n° 265) ou de luxueuses ordonnances décoratives, à partir des tables des Canons de concordance, qui indiquent les passages communs aux quatre Évangiles (Grec 64, n° 268). Peuvent alors s'y introduire des images profanes inattendues, de plantes, de fontaines, d'animaux exotiques.

De précieuses enluminures ornent aussi certains recueils d'homélies — et d'abord celles de Grégoire de Nazianze (Grec 510, 533, 550, nos 258, 267 et 274), ou du moine Jacques de Kokkinobaphos (Grec 1208, n° 272) —, et ces Vies de saints disposées selon le calendrier liturgique de l'année qu'on appelle Ménologes (Grec 580, n° 269).

Beaucoup plus rares (mais ils furent sans doute moins protégés des aléas de l'histoire) sont les manuscrits enluminés d'ouvrages profanes, même si l'illustration scientifique a été conservée dans des traités de pharmacopée tels les éditions d'auteurs antiques, Dioscoride (Grec 2179, n° 256) ou Nicandre (Suppl. grec 247, n° 259), ou de poliorcétique (Grec 2442, n° 264). Reste, pour les textes classiques dépourvus d'images, un plaisir esthétique qui tient à la beauté de l'écriture grecque, à l'harmonie de la mise en page et à l'intérêt parfois exceptionnel du contenu : c'est le cas du fameux « Platon » de Paris (Grec 1807, n° 257).

Tout un répertoire de thèmes iconographiques est donc rassemblé dans les feuillets des manuscrits qui peuvent compter des dizaines, voire des centaines d'images : thèmes profanes (Grec 550, n° 274), impériaux (Coislin 79, n° 271), et surtout religieux, que l'on retrouve comme inchangés dans les mosaïques des églises, les fresques murales, les icônes, les ivoires et l'orfèvrerie... Un répertoire presque immuable, tant est grand le respect traditionnel de l'artiste byzantin pour la sainteté des modèles, les « prototypes », seuls capables d'évoquer la transcendance dans la fidélité au dogme.

Cette pratique très conservatrice des peintres — et des scribes — de manuscrits enluminés, jointe à la structure fortement centripète de l'Empire et à l'importance politique, religieuse et culturelle de Constantinople, rend difficile la distinction de tendances ou d'écoles clairement situées dans le temps et l'espace ; d'autant que les souscriptions des manuscrits qui nous donnent le nom du copiste et la date sont très rares (Coislin 263, Grec 83, nos 270 et 276), que les copistes eux-mêmes négligent le plus souvent d'y signaler le lieu où ils se trouvent et qu'une histoire mouvementée a dispersé les manuscrits byzantins aux quatre

Fig. 1
Tétraévangile, grec 64 (n° 268)

coins du monde... Un grand nombre de miniatures est à juste titre attribué à Constantinople, tant aux ateliers de la cour (Grec 139, n° 261) qu'à ceux des grands monastères de la ville comme le Stoudios (Grec 74, n° 265), mais d'autres ateliers fonctionnaient dans les provinces (Coislin 263, Suppl. grec 1335, nos 270 et 277), et des recherches plus ou moins récentes, fondées sur l'étude de l'écriture et de la décoration du texte, comme sur celle de la peinture, permettent de regrouper certains manuscrits pour affiner des localisations, préciser des dates, suggérer l'existence de *scriptoria* : au XIIe siècle, par exemple, en Italie (Grec 83, n° 276) et à Chypre (Suppl. grec 1335, Grec 1561, nos 277-278).

Malgré ces incertitudes, et le peu de chose que nous savons encore sur la réalisation matérielle du manuscrit illustré byzantin (dont la technique, vu l'état actuel de certains de ses chefs-d'œuvre, semble très inférieure à celle des manuscrits occidentaux : couleurs directement appliquées sur la feuille de parchemin ? ou pis, sur la feuille d'or ?), sur les conditions du partage des tâches entre peintres, copistes et responsables de l'ornementation (tapis, encadrement, bandeaux, *pylè* ou motifs en forme de portiques, lettres ornées), une histoire se dessine, avec ses constantes et ses mutations. Sans prétendre représenter à elles seules l'âge d'or de la miniature byzantine, les collections de la Bibliothèque nationale sont suffisamment riches pour en refléter les traits essentiels.

Voici, au lendemain de l'Iconoclasme, la série des

Fig. 2
Tétraévangile (n° 265)

Fig. 3
Homélies sur la Vierge de Jacques de Kokkinobaphos, grec 1208 (n° 272)

psautiers à illustrations marginales, aux croquis rapides et expressifs (Grec 20, n° 260), probablement originaires de milieux monastiques et dont le célèbre Psautier « Chludov » de Moscou, contemporain des derniers remous de la Querelle des Images, est le plus prestigieux représentant. C'est autour des années 880 que fut réalisée une des premières œuvres capitales de l'enluminure byzantine, le superbe recueil des *Homélies* de Grégoire de Nazianze (Grec 510, n° 258), manuscrit exécuté par des peintres de la capitale travaillant pour l'empereur Basile I^er^ (867-886), aujourd'hui dans un état de conservation qui n'autorise malheureusement ni sa consultation ni son exposition : les peintures du Grec 510 marquent le vrai début de la Renaissance macédonienne et sa capacité de synthèse de traditions diverses, qui s'épanouit au X^e^ siècle avec le goût néoclassique et la technique maîtrisée du *Psautier de Paris* (n° 261) [fig. 1] qu'on a souvent proposé d'attribuer au mécénat même de Constantin VII Porphyrogénète (913-953). Cette renaissance artistique constantinopolitaine conjugue la redécouverte de la plastique antique et l'expression d'une spiritualité proprement byzantine (Grec 70, n° 263) si visibles encore, au début du XI^e^ siècle, dans le somptueux Ménologe de Basile II (976-1025) du Vatican (Grec 1613) où cinq peintres de la cour ont signé — fait exceptionnel à Byzance — les petits tableaux (portraits de saints, scènes de martyre ou tirées des Évangiles) qui illustrent chaque jour de l'année liturgique. Mais les miniatures profanes des *Theriaca* de Nicandre (Suppl. grec 247, n° 259) et le texte calligraphié des dialogues de Platon (Grec 1807, n° 257) traduisent le même intérêt pour l'immense héritage classique que la culture byzantine eut, entre autres mérites, celui de conserver, de redécouvrir et de transmettre, dans des manuscrits qui en sont les plus anciens témoins.

Le XI^e^ siècle voit la formation d'un nouveau style constantinopolitain, plus hiératique et marqué par l'idéal ascétique, caractéristique d'une série de manuscrits religieux de grand luxe (Grec 224, Grec 533, Grec 580, n^os^ 266, 267, 269), parfois destinés à l'empereur (Coislin 79, n° 271). C'est également le temps du raffinement précieux des livres de petit format, probablement liés à l'usage d'une aristocratie cultivée, où se déploie une éclatante exubérance ornementale, inspirée par les arts somptuaires de l'Orient (Grec 64, n° 268) et dans lesquels de délicates et minuscules figurines accentuent avec virtuosité, de page en page, l'effet décoratif général (Grec 74, n° 265).

Cette richesse décorative se prolonge tout au cours du XII^e^ siècle dans la peinture constantinopolitaine (Grec 550, n° 274). Elle n'empêche pas l'avènement exceptionnel d'une iconographie et d'une expressivité nouvelles dont témoignent les *Homélies* du moine Jacques de Kokkinobaphos (Grec 1208, n° 272) [fig. 3], tandis que des centres provinciaux commencent à s'affirmer (cf. n^os^ 277-278). Reflets des recherches individuelles et des particularismes locaux, qui tendent à se développer dans un Empire prêt à tomber sous les coups des Croisés.

Marie-Odile GERMAIN.

256

Dioscoride : *De materia medica*

Origine égypto-palestinienne, fin du VIII^e^ siècle plutôt qu'Italie début IX^e^ siècle
Manuscrit sur parchemin, 171 ff.
H. : 34,7 cm ; l. : 26,5
Reliure de maroquin noir, armes et chiffre de Henri II et Catherine de Médicis
Le manuscrit est mutilé, il ne commence qu'avec le cahier 17 (livre II, chap. 204), soit une perte de 256 pages, et la fin de l'ouvrage manque également (fin du livre V, partie non illustrée)

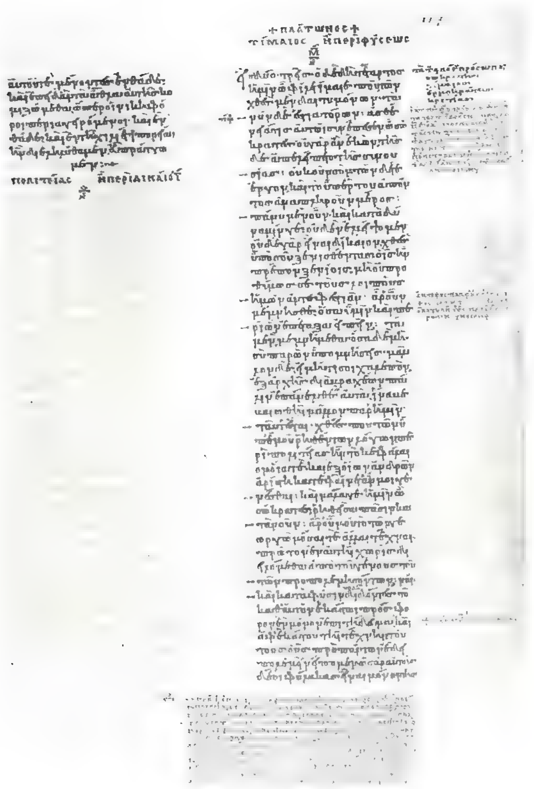
PROVENANCE
Déjà présent dans le 1^er^ catalogue des volumes grecs de Fontainebleau (copié par Ange Vergèce en 1544-1546)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2179.

Le *De materia medica*, œuvre de Dioscoride qui, originaire de Cilicie, vécut au I^er^ siècle de notre ère, constitue le plus ancien herbier peint qui soit entièrement parvenu jusqu'à nous. Pline l'Ancien, à peu près contemporain de Dioscoride, écrit dans son *Histoire naturelle* que l'idée d'accompagner la description des plantes et l'exposé de leurs vertus d'une représentation en couleur remontait en particulier à Cratevas, médecin de Mithridate (I^er^ siècle av. J.-C.), mais il ajoute que ce procédé d'illustration est long et coûteux, tout en rendant compte de la réalité de manière insuffisante et trompeuse. Pline a raison, il suffit de se reporter dans le livre à quelques simples que nous connaissons bien encore aujourd'hui, comme le myosotis, l'absinthe ou d'autres, pour apprécier immédiatement la distance qui existe entre dessin et réalité de la plante. La représentation est néanmoins, de manière évidente, beaucoup plus suggestive que la seule description.

Dans ce manuscrit qui doit avoir été copié à la fin du VIII^e^ siècle dans l'aire égypto-palestinienne (comme le suggère l'examen de l'écriture, une majuscule ogivale penchée, assez comparable à celle de papyrus antérieurs dans le temps — Cavallo et, déjà, Montfaucon) plutôt qu'en Italie au IX^e^ siècle (Grabar, Weitzmann), origine retenue encore fort récemment comme vraisemblable, on peut admirer actuellement plus de quatre cents figures de simples exécutées selon des modalités assez constantes. Les couleurs employées pour les plantes et les fleurs sont en nombre assez limité : vert foncé, marron, beige, jaune-ocre, jaune clair, bleu, bleu-gris, violet, rouge un peu ocre. De plus, l'or est utilisé dans la représentation du petit personnage figuré à côté des plantes seulement dans six cas, au début du livre (f. 2 r°, 3 v°, 4 v°, 5 r°, 5 v°, 7 v°) : c'est la couleur du vêtement (f. 2 r°, 5 r°, 5 v°), du bâton sur lequel s'appuie un patient (f. 4 v°) ou du nimbe qui ceint la tête d'un autre (f. 3 v°). Le texte a été copié avant que les dessins ne soient tracés ; en témoigne la mise en page texte-image quelquefois déconcertante : pas de représentation à pleine page, les figures sont intégrées, imbriquées dans le texte qui ménage un espace sur la droite de la colonne d'écriture pour que description et image soient en regard ; mais cet espace est à maintes reprises trop étroit et, dans ce cas, la plante est dessinée couchée ou bien même, lorsque le scribe a totalement omis de laisser de la place, rejetée dans la marge avec des proportions étriquées. Le dessin est vigoureux. Précédé d'une esquisse de couleur rouge sombre donnant les contours généraux du simple et souvent repérable sous la représentation définitive qui ne l'a pas strictement suivie, il cerne assez régulièrement d'un trait épais, noir ou ocre, les contours de la plante. La précision des détails est restreinte, ainsi les nervures des feuilles sont rarement figurées (cf. f. 32 v° en blanc, f. 60 r° en jaune, f. 68 r° ou 124 v° en noir).

Le livre, prélude à l'intérêt encyclopédique ultérieur de la Renaissance macédonienne, a été beaucoup utilisé et dans divers contextes, comme

256



257

le prouvent les traductions en arabe et en latin du nom de plusieurs plantes, notées à côté de leur représentation. B. M.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 43, 257 ; BONNET, 1903 ; BORDIER, 1883, p. 92 sqq. ; WEITZMANN, 1935, p. 82 ; WEITZMANN, 1971, p. 25 sqq. ; GRABAR, 1972, p. 25 ; CAVALLO, 1977, p. 96, 102.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 662 ;
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 57 ;
Médecine médiévale, 1982, nº 55.

257

Platon, *OEuvres*

Constantinople, milieu du IXᵉ siècle
Manuscrit sur parchemin, 344 ff.
H. : 38 cm ; l. : 25
Écriture minuscule sur deux colonnes
Reliure de maroquin rouge aux armes d'Henri IV

PROVENANCE
Janus Lascaris († 1534) ; cardinal Ridolfi († 1550) ; Pierre Strozzi († 1558) ; Catherine de Médicis, cousine du précédent ; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1807.

La Renaissance macédonienne est marquée par une redécouverte de l'héritage antique sur le plan artistique, mais aussi scientifique, philosophique, littéraire : si l'amélioration de la situation de l'Empire et le renouveau de la culture ecclésiastique entrent pour beaucoup dans l'émergence de ce « premier humanisme byzantin » (Lemerle, 1971), l'utilisation d'une nouvelle écriture livresque y a également contribué : la minuscule, héritière de l'écriture cursive de chancellerie, apparaît à la fin du VIIIᵉ siècle et prend progressivement la place de l'écriture majuscule utilisée jusqu'alors ; plus rapide, plus économe de place, elle facilite la réalisation et la diffusion des livres.

C'est au milieu du IXᵉ siècle que fut copié ce superbe manuscrit de Platon, le plus ancien témoin de son œuvre que nous possédions : y figurent, entre autres dialogues, la *République*, le *Timée*, les *Lois*. Il fait partie d'un groupe important de manuscrits qui présentent de nombreuses ressemblances codicologiques et paléographiques, et offrent une place de choix au platonisme et au néoplatonisme : c'est la « collection philosophique », vraisemblablement issue du milieu intellectuel qui entourait Photius († 886), patriarche de Constantinople et grand érudit.

Aucune ornementation, mais l'art de l'écriture (minuscule élégante, titres en semi-onciales), et celui de la mise en page, particulièrement soignée ici (avec l'harmonieuse disposition marginale des notes, variantes et commentaires, révélateurs du travail critique entrepris sur le texte platonicien depuis le IIIᵉ siècle avant notre ère par les Alexandrins) participent à l'esthétique byzantine.

On dit que ce manuscrit est passé entre les mains de Pétrarque (Diller, 1964) ; il appartint en tout cas à Janus Lascaris, cet émigré grec réfugié à la cour des Médicis dont l'activité à Florence, puis à Paris, où il se mit au service de Charles VIII, de Louis XII et surtout de François Iᵉʳ, et devint l'ami de Guillaume Budé, fut si importante pour le développement des études grecques, lors de notre propre Renaissance. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1908-II ; DAIN, 1954, p. 41 ; DILLER, 1964, p. 270-272 ; LEMERLE, 1971, p. 215-216 ; IRIGOIN, 1990, p. 143-145.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 683 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 8 ; *Le Livre*, 1972, nº 527.

258

Grégoire de Nazianze, *Homélies*

Constantinople, 879-883 (peut-être 879)
Manuscrit sur parchemin, 465 ff.,
H. : 43,5 cm ; l. : 30
Écriture majuscule sur deux colonnes
Reliure de maroquin rouge aux armes d'Henri IV

PROVENANCE
Bibliothèque du cardinal Ridolfi († 1550) ; Pierre Strozzi († 1558), Catherine de Médicis ; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 510.

Bien que le mauvais état de conservation de ce superbe manuscrit des *Homélies* de Grégoire de Nazianze n'ait pas permis de le faire figurer dans l'exposition, on ne saurait évoquer la richesse des collections françaises et l'histoire même de la peinture byzantine sans y faire référence. Remarquable par son origine (il fut réalisé pour l'empereur Basile Iᵉʳ), remarquable par l'abon-

258

258

dance, la variété et la grande qualité de son illustration (plus de quarante peintures in-folio, comportant souvent plusieurs sujets disposés en registres superposés, c'est-à-dire près de deux cents scènes), ce chef-d'œuvre de l'enluminure est le premier des manuscrits impériaux de grand luxe de la dynastie macédonienne.

Il offre au surplus l'avantage d'être daté, ou datable, de manière très précise, grâce aux portraits impériaux qui suivent dans les premiers feuillets la représentation du Christ Pantocrator (f. A.) : l'empereur Basile Ier le Macédonien (867-886) entre le prophète Élie et l'archange Gabriel qui le couronne (f. C v°), et en regard (avant que l'ordre des feuillets n'ait été inversé par erreur au moment de la reliure) l'impératrice Eudocie et ses deux fils Léon et Alexandre (f. B), avec au verso de chaque page une grande croix d'or sur fond bleu. L'aîné des fils, Constantin, absent de ces portraits, étant mort en 879, et la mort de l'impératrice ayant suivi de peu le mariage de Léon et de Théophano, le manuscrit est datable entre 879/880 et 882/883. Si l'on interprète, avec Spatharakis (1974, p. 97-105), le dessin d'une tête barbue, apparaissant sous la peinture écaillée de la deuxième croix, comme la représentation, esquissée puis abandonnée, de Constantin (co-empereur en 869), il aurait été réalisé l'année même de sa mort en 879.

La richesse iconographique de l'ouvrage s'explique par une grande diversité de sources, à l'image de la variété des *Homélies* de Grégoire : scènes historiques empruntées à l'histoire religieuse du IVe siècle (pour les oraisons funèbres, les sermons contre Julien l'Apostat, etc.), scènes évangéliques surtout (pour les homélies des jours de fête en particulier), scènes vétéro- et néotestamentaires (pour l'illustration des discours moraux ou théologiques).

Une égale diversité de styles s'y manifeste : du réalisme descriptif et pittoresque, qui rappelle les rapides esquisses du Psautier « Chludov », avec ses silhouettes trapues et vigoureuses (au f. 69 v°, l'histoire de Joseph), aux peintures narratives plus élaborées, et aux compositions visionnaires unifiées et cohérentes — comme la merveilleuse évocation d'Ézechiel dans la vallée des ossements (f. 438 v°), où Ézechiel, guidé par un ange au milieu des os desséchés, se tourne vers Dieu dans l'attente du miracle qui leur redonnera forme humaine : clarté à la fois apaisée et dynamique de la composition, qui semble monter vers la main de Dieu, intensité des coloris à la technique presque « impressionniste », synthèse de traditions différentes mêlant les influences hellénistiques et la spiritualité médiévale (Grabar, 1953, p. 169-172).

Malgré la diversité des sources et des styles, l'illustration de ce manuscrit est bien une création du IXe siècle (Der Nersessian, 1962, p. 193-228), moins par l'apparition d'images nouvelles que par une certaine conception de l'illustration comme exégèse théologique, dépassant la représentation factuelle pour attirer l'attention sur le sens profond du texte, avec de constants rapprochements entre l'Ancien et le Nouveau Testament : au f. 170, la série des miracles du Christ est choisie pour illustrer une homélie contre Eunomianos qui doutait de la divinité du Fils ; au f. 285, la vision d'Abacuc, racontée par Grégoire, est, iconographiquement, interprétée comme une préfiguration de la Résurrection.

Une illustration de type exégétique qui, par toute une série d'images à connotations impériales (au f. 440, le rêve de Constantin et l'invention de la Vraie Croix par Hélène doivent être mis en parallèle avec les portraits du couple impérial dédicataire du volume), souligne également l'importance conférée au rôle du *basileus*.

Exceptionnelle dans les manuscrits à peinture de Grégoire de Nazianze, elle reflète le poids des événements contemporains, les préoccupations de la cour, celles surtout du patriarcat de Constantinople, à nouveau dirigé, depuis 877, par cet homme de grande culture qu'était Photius. De nombreuses images renvoient à ses écrits, à sa pensée, et à ses positions théologiques (la représentation, f. 355, du Concile de 381, qui vit la condamnation de deux hérésies, celle d'Apollinarius et celle de Macedonius, peut être considérée comme un précédent historique à son double combat contre les thèses iconoclastes et la position latine du *filioque*). Sans doute est-il à l'origine de ce monument pictural et du somptueux présent fait à un puissant empereur, au demeurant illettré, dont il cherche à s'assurer le soutien (Brubaker, 1985, p. 1-13). M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 250-256 ; BORDIER, 1883, p. 62-89 ; OMONT, 1929, pl. XV-LX *bis* ; WEITZMANN, 1935, p. 2-4, WEITZMANN, 1947, *passim* ; GRABAR, 1953, p. 169-172 ; DER NERSESSIAN, 1962, p. 195-228 ; GALAVARIS, 1969, s. index p. 267 ; SPATHARAKIS, 1974, p. 89-93 ; KALAVREZOU-MAXEINER, 1978, p. 19-24 ; SPATHARAKIS, 1981, n° 4, p. 6-9 ; BRUBAKER, 1985, p. 1-13 ; SPATHARAKIS, 1989, p. 89-93 ; BRUBAKER, 1991, p. 22-46.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 9.

259

Nicandre, *Theriaca*

Constantinople (?), Xe siècle
Manuscrit sur parchemin, 48 ff.
H. : 16 cm ; l. : 12,5 ; écriture minuscule
Reliure de veau raciné, dos de cuir rouge au chiffre de Charles X

PROVENANCE
Acquis par l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en 1748, entré à la Bibliothèque nationale en 1795
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Suppl. gr. 247.

Comme tant d'autres ouvrages scientifiques de l'Antiquité, le traité des *Theriaca*, relatif aux morsures de serpents et aux remèdes préconisés pour les guérir, dû au savant alexandrin Nicandre de Colophon (IIe siècle avant J.-C.), nous a été conservé grâce à des copies manuscrites byzantines. Celle-ci, de petit format, avec de nombreuses miniatures marginales, date du Xe siècle : époque où, bénéficiant de l'intérêt renouvelé pour le classicisme, les textes profanes anciens voient sans doute se fixer leur illustration.

L'influence hellénistique y est manifeste : dans la technique du dessin rapide, sans fond, aux traits anguleux, dans la gamme des teintes mates, où dominent le brun et le bleu. Mais si le style est à l'imitation de l'antique, l'illustration est plus que la copie d'anciens modèles : au milieu des représentations, scientifiquement indispensables, de serpents, scorpions et plantes, viennent s'insérer des figures humaines ou des épisodes scéniques, dont le rapport au texte est moins étroit, et qui paraissent empruntés à des recueils bucoliques ou mythologiques (Weitzmann, 1971) : telle scène où Canopus, pilote d'Hélène, de retour de Troie, est tué par un serpent (f. 12), ou la gigantomachie (f. 47) censée illustrer la naissance des serpents du sang des Titans.

Ces ajouts seraient le fait des artistes byzantins eux-mêmes, rendant hommage, par-delà les nécessités scientifiques, à la grande tradition illusionniste de la peinture classique : comme les deux dernières pages du volume où des pâtres, qui se promènent dans un jardin enfin débarrassé de ses serpents, semblent tout droit sortis d'une fresque antique. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
LENORMANT, 1875, p. 69 et 1876, p. 34 ; BORDIER, 1883, p. 175-178 ; OMONT, 1902, pl. XVI ; WEITZMANN, 1947, p. 144, 195 ; WEITZMANN, 1971, p. 35-38, 141-143, 186 ; KADAR, 1978, p. 37-51, pl. 1-19.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 663 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 3 ; *Médecine médiévale*, 1982, n° 58 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, p. 56 ; *Le Patrimoine libéré*, 1989, n° 135.

260

Psautier (fragment)

Constantinople, fin du IXe siècle
Manuscrit sur parchemin, 40 ff.
H. 21 cm ; l. : 16
Écriture majuscule ogivale droite
Reliure de parchemin, XVIIe-XVIIIe siècle

PROVENANCE
Donné à la Bibliothèque royale au début du XVIIIe siècle par « Monsieur Lovail qui l'a eu du Sr Blondel, correcteur d'imprimerie » (f. de garde)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 20.

Bien que très fragmentaire (il ne subsiste qu'un quart du volume original : Psaumes 91 à 136), avec des lacunes, des feuillets lacérés et des peintures mutilées, ce manuscrit de petit format est un remarquable exemple de ces

259

psautiers à illustrations marginales, réalisés en milieu monastique, qu'on date des lendemains de l'Iconoclasme et dont le Psautier « Chludov » conservé au Musée historique de Moscou (Cepkina, 1977) est le plus célèbre témoin.

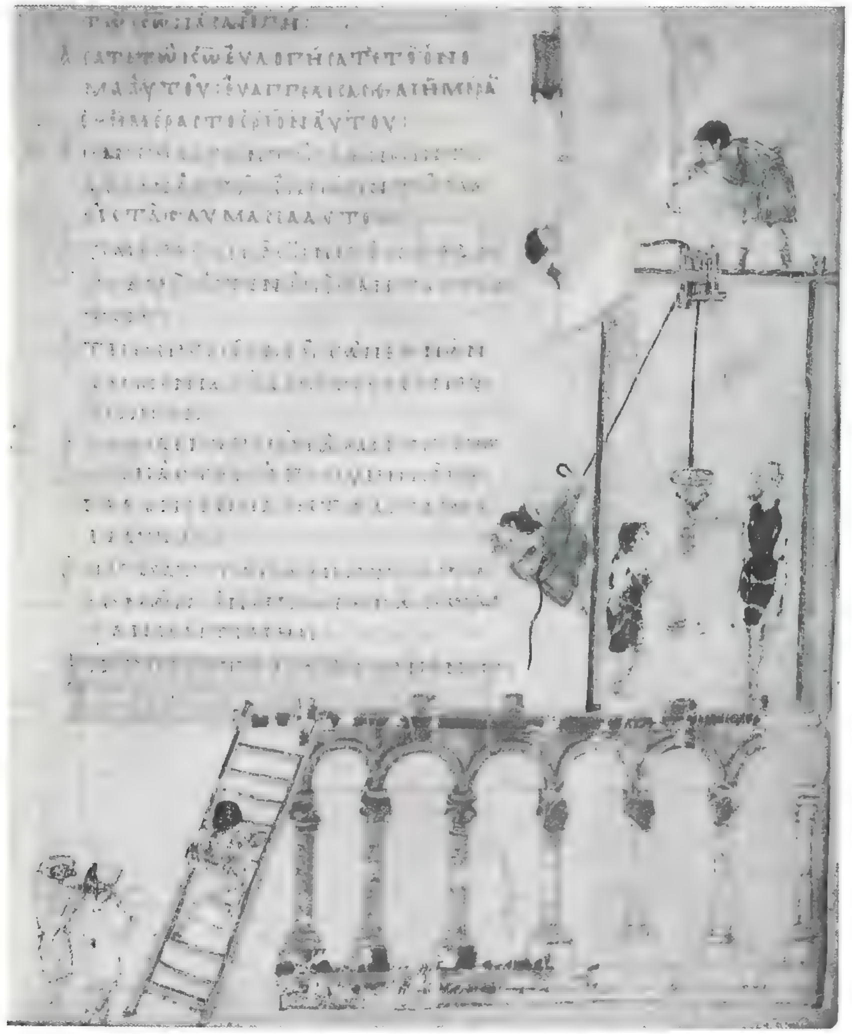
La décoration est rapide : titres des psaumes rubriqués sur bandeaux d'or, doxologies (formules de louange à Dieu) et *Kathismas* (divisions liturgiques du Psautier) placés dans des cercles verts bordés de rouge; mais les miniatures sont nombreuses. Une petite trentaine d'images ornent encore le texte dans les marges latérales et inférieures : illustration littérale, narrative ou symbolique, car le style poétique du Psautier permet plusieurs types de figurations, empruntant à divers cycles d'images, qu'elles soient issues de l'Ancien Testament (comme, au f. 4, la construction du Temple, *ps.* 95) ou du Nouveau, qui, selon l'interprétation chrétienne, y est déjà annoncé (au f. 19 v°, la descente du Christ aux Limbes, et la guérison des malades au f. 20 : *ps.* 107).

Le dessin est vif et linéaire, il ignore la perspective mais rend habilement le mouvement, les silhouettes sont peu allongées, les tonalités claires : une puissante originalité où l'expressivité importe plus que le réalisme.

M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 98-101; OMONT, 1892, pl. XIV[2]; OMONT, 1929, p. 40-43, pl. LXXIII-LXXVIII; WEITZMANN, 1935, p. 53-56; DUFRENNE, 1966, p. 39-46, pl. 34-46; CORRIGAN, 1992.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 72.



260

261

Psautier, avec commentaire, dit *Psautier de Paris*

Constantinople, X[e] siècle
Manuscrit sur parchemin, 449 ff.
H. : 37 cm; l. : 26,5
Écriture minuscule bouletée
Reliure du XVI[e] siècle, à motifs de centre et coins dorés et azurés

PROVENANCE
Acheté par Jean Hurault de Boistaillé, ambassadeur à Constantinople (1557-1559), pour cent couronnes d'or (f. 1, *ex libris*); acq. par Louis XIII et entré en 1622 à la Bibliothèque royale
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 139.

Les superlatifs ne manquent pas pour évoquer ce somptueux ouvrage — manuscrit impérial, ou copie d'un manuscrit impérial (Buchtal 1974, p. 330)? — sans doute le plus célèbre des chefs-d'œuvre de l'enluminure byzantine : référence obligée du renouveau du goût classique, propre à la Renaissance macédonienne, et représentant exemplaire de la série des psautiers dits « aristocratiques » — (selon l'expression de Tikkanen, 1895), ces psautiers qui, avec leurs peintures « à frontispice » ou « à pleine page », se différencient des psautiers monastiques à illustrations marginales (n° 260).

Quatorze tableaux en pleine page richement encadrés ornent le texte du Psautier et des Cantiques : huit scènes de la vie de David, dont son évocation en nouvel Orphée jouant de la lyre, la Mélodie à ses côtés (f. 1 v°), David et le Lion (f. 2 v°), l'onction de David (f. 3 v°), le combat de David et Goliath (f. 4 v°), une fille d'Israël salue David après sa victoire (f. 5 v°), le couronnement de David (f. 6 v°), David entouré par la Sagesse et la Prophétie (f. 7 v°), reproches de Nathan et repentir de David (f. 136 v°); deux peintures consacrées à Moïse : le passage de la mer Rouge (f. 419 v°), Moïse recevant les Tables de la Loi (f. 422 v°); une au cantique d'Anne (f. 428 v°), à l'histoire de Jonas et à sa prière (f. 431 v°), à Isaïe, superbe, priant entre la Nuit et l'Aurore (f. 435 v°), à Ézéchias, enfin, malade et rendant grâce après sa guérison (f. 446 v°). Paysages bucoliques et architectures classiques, allégories et personnifications, traitement des personnages et des costumes reflètent l'influence retrouvée des œuvres hellénistiques.

261

261

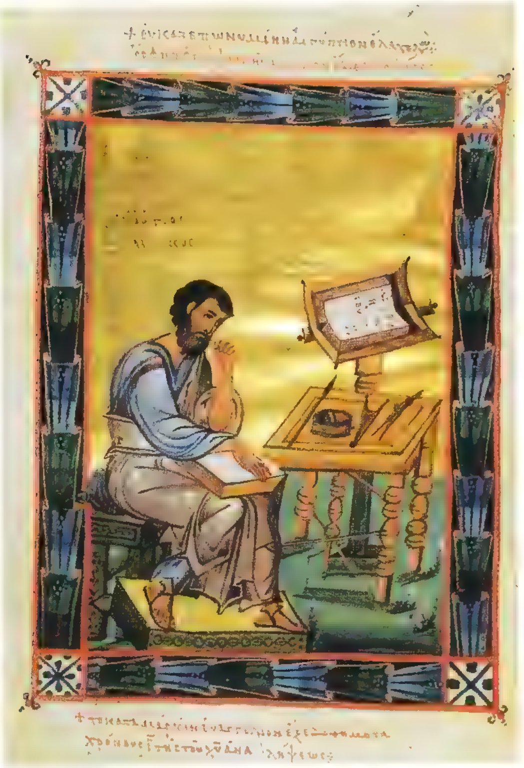
Ces peintures, réalisées sur des feuillets séparés dont les marges ont été inégalement rognées, venaient-elles d'un autre manuscrit, légèrement plus ancien? Ou cette disposition s'explique-t-elle par la division existant alors entre le travail des peintres (une équipe d'au moins cinq artistes de qualité très différente, peut-être extérieure au *scriptorium*), et le travail de copie et d'ornementation du texte (Dufrenne, 1981, p. 453; Lowden, 1988)?

Quels que soient les problèmes qui se posent encore sur l'exécution de ce manuscrit, sa datation précise, et les modèles qu'il a pu suivre (Buchtal, 1938; Weitzmann, 1971, p. 176-184), le *Psautier de Paris* occupe une place essentielle dans l'histoire de la miniature byzantine : par l'avènement de la peinture en pleine page qui s'émancipe du narratif, par l'importance accordée au personnage central, par la redécouverte enfin du modelé des formes dans l'éclat des couleurs.

M.-O. G

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 11-13; BORDIER, 1883, p. 108-114; TIKKANEN, 1895, p. 112-147; OMONT, 1929, pl. I-XIV *bis*; BUCHTAL, 1938; WEITZMANN, 1947, *passim*; WEITZMANN, 1951, *passim*; GRABAR, 1953, p. 168-177; WEITZMANN, 1971, p. 176-184; BUCHTAL, 1974, p. 330-333; IRIGOIN, 1977, p. 191-198; DUFRENNE, 1981, p. 453-468; CUTLER, 1984, p. 63-71, 200-205; LOWDEN, 1988.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 659; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 10; *Splendeur de Byzance*, 1982, p. 57.



262

263

262

Tétraévangile, avec commentaire

xe siècle
Manuscrit sur parchemin, 469 ff.
H. : 29,5 cm ; l. : 20,5
Écriture minuscule
Reliure de maroquin rouge aux armes et chiffre de Louis XVIII

PROVENANCE
Appartenait aux XVIe-XVIIe siècles au monastère de Saint-Nicolas-Stavronikita (Mont-Athos) ; peut-être rapporté par le P. Athanase auquel Mazarin avait confié une mission en Orient ; coll. du chancelier Pierre Séguier († 1672), puis de son petit-fils Henri-Charles du Cambout, duc de Coislin, évêque de Metz ; déposé avant 1720 puis légué (1731) par lui à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés ; transféré à la Bibliothèque nationale en 1795
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Coislin 195.

Quatre portraits d'Évangélistes (Matthieu, f. 9 v°; Marc, f. 171 v°; Luc, f. 240 v°; Jean, f. 349 v°) sur fond or illustrent ces Évangiles, dans le même goût antiquisant (drapé des costumes et modelé des visages) que le *Psautier de Paris*, avec des encadrements à base de motifs triangulaires ou de rubans pliés, et des arcs de Canons de concordances aux piliers marmoréens et aux chapitaux corinthiens (ff. 5 v°-8).

L'image de l'évangéliste assis, écrivant ou réfléchissant, en regard de la première page de son Évangile — portrait d'auteur en frontispice hérité de l'Antiquité —, est une des plus habituelles qui soient. Mais le Xe siècle byzantin la décline selon plusieurs types qui serviront de modèles aux illustrations à venir : type du copiste chrétien écrivant dans un livre sur son genou (ici, Luc), type du philosophe antique méditant, tenant d'une main un livre ouvert ou un rouleau de papyrus, et levant l'autre vers le visage (Marc ou Jean dans ce manuscrit) : « philosophe-évangéliste » (Weitzmann, 1935), pur produit de la Renaissance macédonienne, comme le sont les allégories du Grec 139, entre la tradition chrétienne et la culture classique. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1715, p. 247-248 ; BORDIER, 1883, p. 123-125 ; OMONT, 1929, pl. LXXXI ; WEITZMANN, 1935, p. 11-12, *passim* ; DEVREESSE, 1945, p. 173-174 ; BUCHTAL et BELTING, 1978, p. 19-22, 24-28.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 74.

263

Tétraévangile

Constantinople, 2e moitié du Xe siècle (964)
Manuscrit sur parchemin, 392 ff.
H. : 18 cm ; l. : 12
Ordre des ff. perturbé au début du volume : f. 188-189, 5-8, 1-3, 4
Écriture minuscule bouletée
Reliure moderne

PROVENANCE
Anc. fonds (Regius 3424)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 70.

Une note du début du XVIe siècle (f. 392) indique que ces Évangiles furent copiés en 964 (dans la septième indiction, sous le règne de Nicéphore II Phocas) : la date convient parfaitement à l'écriture du texte, la minuscule dite « bouletée » (du même copiste que le Grec 139 ?), et au classicisme de l'illustration, que ce volume luxueux de petit format et à l'élégance raffinée partage avec plusieurs autres manuscrits dont le Bodl. lib. Canon gr. 110 d'Oxford et le Marc. I, 18 de Venise (Irigoin, 1977, p. 91 sqq. ; Dufrenne, 1981, p. 453 sqq.).

Si l'ornementation traduit l'influence d'éléments syro-arméniens (Weitzmann, 1935, p. 14), transposés dans le style constantinopolitain — tables des canons évangéliques aux formes très architecturées, à arabesque et décor géométrique, dont les arcs dorés sont surmontés de motifs végétaux ou animaux, titre des Évangiles placé sous un *ciborium* vu de trois quarts ; *pylai* gravées sur fond or et initiales perlées —, les quatre peintures en pleine page, représentant chacune un des quatre Évangélistes, sont caractéristiques du style classique constantinopolitain de la seconde moitié du Xe siècle : portraits en pied sur fond or (Matthieu, f. 4 v°, et Jean, f. 307 v°, de profil, Marc, f. 113 v°, et Luc, f. 190 v°, de face) où le raffinement des couleurs et le sens de la plastique (proportions élancées, mouvement simplifié des drapés, finesse et tension des visages) témoignent de l'adaptation des modèles antiques à l'expression d'une spiritualité nouvelle. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 44, 280-281, 282 ; BORDIER, 1883, p. 106-108 ; OMONT, 1892, pl. XXXVIII[1] ; WEITZMANN, 1935, p. 14-15 ; IRIGOIN, 1977, p. 191-198 ; SPATHARAKIS, 1981, n° 17, p. 13 ; DUFRENNE, 1981, p. 453-468.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 78 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 11.

264

Tactique et poliorcétique

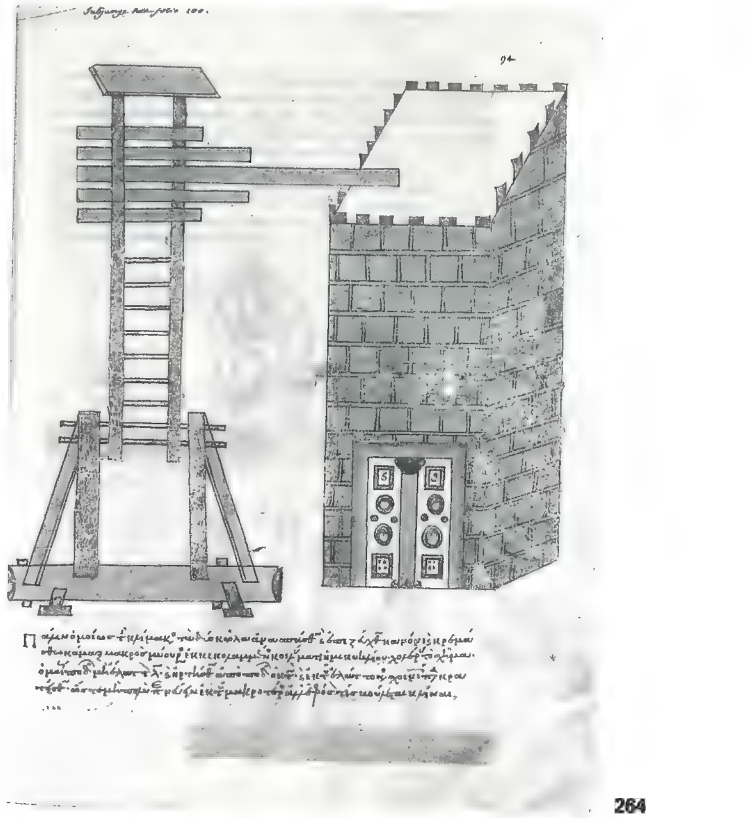
Constantinople, XIe siècle
Manuscrit de parchemin, ff. A-125-(A-D) + 3 folios de garde en tête et en queue du volume ; H. : 34 cm ; l. : 26,5
Les 9 premiers folios du livre manquent (1 quaternion + 1 folio) ; le f. 7 actuel est une réfection du XVe siècle, sur parchemin également
Reliure aux armes et au chiffre de Henri IV

PROVENANCE
Janus Lascaris († 1534) ; coll. du cardinal Ridolfi († 1550) ; Pierre Strozzi († 1558) ; Catherine de Médicis cousine du précédent entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2442.

Le manuscrit présente un *corpus* d'ouvrages de tactique et poliorcétique, art de mener les opérations militaires et de prendre les villes d'assaut. Ils sont dus à divers auteurs : Athénée, Biton, Philon de Byzance, Onosandre, Héron d'Alexandrie, Élien, Apollodore, le pseudo-Maurice, qui ont vécu entre la fin du IIIe siècle avant J.-C. pour le premier d'entre eux et le VIe-VIIe siècle pour le dernier de cette liste — les autres ont écrit du IIe siècle avant J.-C. au IIe siècle de l'ère chrétienne. Mais le livre était initialement bien plus riche car il est en fait aujourd'hui partagé entre deux bibliothèques : tandis qu'une partie se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris, la seconde constitue le manuscrit de la Vaticane, conservé dans le fonds Barberini, Barberinianus gr. 276. Cette séparation en deux volumes est ancienne, elle remonte en tout cas au moins à son premier possesseur identifié de la Renaissance, le collectionneur et érudit grec Janus Lascaris (cf. n° 257).

L'étude des particularités dans la confection même du livre (préparation de la page d'écriture, mise en pages, signature des cahiers, ...) a permis de le rattacher à la production du *scriptorium* dans lequel a travaillé Ephrem, moine actif à Constantinople au milieu du Xe siècle (Irigoin, 1959, p. 188-190). La réalisation de notre manuscrit est à attribuer à cet atelier de copie au cours du XIe siècle.

Les dessins qui illustrent ce type d'ouvrages ont une utilité technique, en donnant à voir le texte. Ceux qui sont les plus remarquables dans le livre ne sont pas les schémas présentant les armées rangées en différents ordres de bataille, que l'on trouve au début du manuscrit (ainsi : f. 12 ou f. 18), mais les figurations en couleur de machines de guerre, souvent très précises dans leur présentation géométrique, avec indication du nom de la pièce dont il est question dans le texte. Les tons d'une grande fraîcheur et d'une belle luminosité (bleu pastel et plus soutenu à partir du f. 74 v°, vert, jaune ocre ou clair, mauve, rouge) sont agencés avec vigueur et animent les objets figurés dont la représentation en perspective n'est pas toujours parfaite — on peut noter au f. 74 v° une table au plateau bleu dont les pieds sont, sur la gauche, verts, sur la droite, rouges. Les premières illustrations de ce type commencent au f. 58 v°-59 r° dans le traité d'Athénée, *De machinis*, à pleine double page : ce sont des machines destinées à prendre d'assaut une tour également dessinée. Mais le plus souvent, les dessins sont intégrés au texte, sur le côté droit de la page ou sous un passage qui



264

les annonce — même si, à plusieurs reprises, l'espace libre du dessin est reporté un peu plus loin car considéré comme insuffisant : par exemple, au f. 61 r° est figuré un bateau annoncé au f. 60 v° (« là se situe le bateau ») aux deux tiers de la page laissée libre ensuite. B. M.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1902, pl. XXXIX; WEITZMANN, 1947, p. 74.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 76.

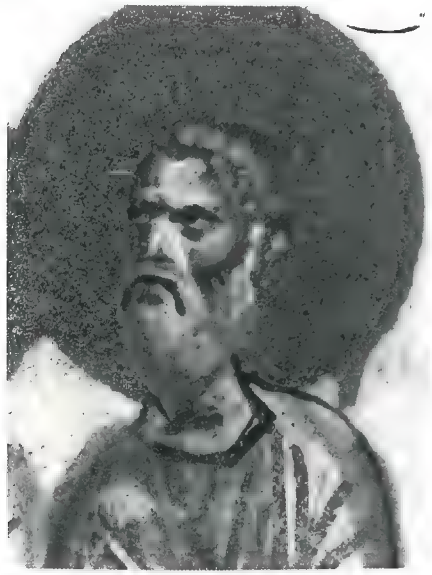
265
Tétraévangile

Constantinople, milieu du XIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 215 ff.
H. : 25,5 cm ; l. : 20
Écriture minuscule
Reliure de maroquin rouge aux armes d'Henri IV

PROVENANCE
Pierre Strozzi († 1558), puis
Catherine de Médicis ; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 74.

Sans doute l'un des manuscrits les plus richement illustrés, avec des enluminures d'une finesse et d'une élégance extrêmes qui n'ont jamais mieux mérité le nom de miniatures : au début de chaque Évangile, des vignettes de frontispice mêlant ornements émaillés de rinceaux fleuronnés et minuscules figurines en médaillons, et, presque à chaque page (on a dénombré trois cent soixante-quinze peintures), de minces bandes d'images se découpant sur le parchemin pour illustrer de manière détaillée les différents épisodes du texte évangélique.

265



N° 265, détail

Dans la préciosité des couleurs pures et le raffinement stylisé du dessin, c'est l'idéal ascétique du XIe siècle qui s'exprime, celui entre autres des moines du grand monastère constantinopolitain du Stoudios dont ce manuscrit, comme le Psautier de Londres, daté de 1066 et exécuté par le prêtre Théodore de Césarée pour l'abbé du monastère (Add. 19352) semble être le produit (Dufrenne, 1967, p. 177 sqq. ; cf. Spatharakis, 1981, n° 80) : silhouettes frêles et allongées aux corps sans volume et aux drapés schématiques rehaussés d'or, hiératisme de la composition, décor elliptique de quelques motifs architecturaux ou végétaux.

L'effet décoratif est somptueux tant est grande la virtuosité des artistes ; et si l'accumulation des images ne va pas sans répétition ni stéréotype (comme le Christ enseignant ses disciples), certaines scènes gardent, en dépit de leur exiguïté et de leur caractère abstrait, une force et une variété d'expression (scènes de la Passion, f. 96, 158, etc.) ou une monumentalité paradoxale (le jugement dernier, au f. 51 v°) tout en révélant de nombreux détails du costume, des objets et des activités de la vie quotidienne ou pastorale.

A une illustration surtout narrative, vraisemblablement issue de cycles paléochrétiens, viennent d'ailleurs s'ajouter des éléments originaux révélateurs de la spiritualité monastique (influence dont témoigne la représentation d'un higoumène à la fin de chaque Évangile, f. 61 v°, 101 v° et 213), et empruntés à la tradition liturgique : scènes d'Anastasis, ou composition des frontispices (f. 1, 64, 104, 167) qui proposent à travers les images christiques accompagnant chaque évangéliste (l'Ancien des jours, l'Emmanuel, le Christ sauveur) une réflexion sur la nature théophanique de l'Évangile. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 133-136 ; OMONT, 1908, 2 vol. ; MILLET, 1916, *passim* ; GRABAR, 1953, p. 177-180 ; DUFRENNE, 1967, p. 177-191 ; DER NERSESSIAN, 1972, p. 109-117 ; WEITZMANN, 1971, p. 250-251 ; TSUJI, 1975, p. 165-203.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 667 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 21.

266
Saint Paul, *Épîtres* avec commentaire, suivi de l'*Apocalypse* de Saint Jean, avec commentaire

Constantinople, XIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 274 ff.
H. : 31 cm ; l. : 22,5
Écriture minuscule
Reliure de veau raciné, dos au chiffre de Louis XVIII

PROVENANCE
Choisi par le P. Besnier et le sieur Marcel parmi les ouvrages grecs de la bibliothèque du Sérail d'Istanbul (cachet des souverains ottomans au f. 1), Pierre Girardin étant ambassadeur du roi ; envoyé à la Bibliothèque royale en 1688
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 224.

Volume de luxe que ce manuscrit du XIe siècle, contenant les Épîtres de saint Paul, entourées d'une chaîne de commentaires, et l'Apocalypse de saint Jean, avec commentaire elle aussi. Calligraphie et décoration soignées, dont une étonnante composition ornementale de fleurettes et de palmettes aux couleurs éclatantes sur la pleine page précédant l'Apocalypse (f. 222 v°) : cinq cercles disposés en forme de croix inscrite dans un cadre rectangulaire, et renfermant des vers de l'Apocalypse.

Mais les deux superbes peintures de tête (f. 6 v° et f. 7) se rapportent aux Épîtres : sur fond or à pleine page, à gauche, saint Paul écrivant, à droite, trois de ses commentateurs : saint Jean Chrysostome, assis sur un trône élevé, enseignant ses disciples, Oecumenius et Theodoret ; avec dans les cadres bordant les deux tableaux des vers écrits en petite majuscule (des iambes sur le martyre de saint Paul).

Ces deux peintures ont suffisamment retenu l'attention pour attirer aussi la convoitise... Elles furent dérobées vers 1706-1707 par l'aventurier Aymon, celui-là même, qui, « trompant indignement la confiance des gardes de la Bibliothèque du Roi », emporta des fragments du *Claromontanus* (cf. n° 95) et de trois bibles latines dont celle de Charles le Chauve. Au XIXe siècle, ces fragments (sauf les feuillets volés au *Claromontanus*) étaient conservés au British Museum (sous la cote *Harleianus* 7551) : Léopold Delisle, directeur de la Bibliothèque nationale, se les fit restituer en 1877, en échange de 242 volumes in-folio du recueil des Mémoires et papiers d'État de Loménie de Brienne copiés à la demande de Colbert.

Histoire mouvementée, post-byzantine, que ponctuent différentes séries d'estampilles : celle du British Museum à côté de celle de la Bibliothèque royale, et au premier feuillet le cachet des souverains ottomans, puisque ces Épîtres étaient, après la chute de Constantinople, un des ouvrages grecs conservés à la bibliothèque du Sérail d'Istanbul. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
DELISLE, 1880, p. 353 sq. ; OMONT, 1902-II, p. 219, 255, 263 ; OMONT, 1929, pl. CI et CXV ; WALTER, 1978, p. 250, 253, 257.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 25.

266

267

267

Grégoire de Nazianze, *Homélies*

Constantinople, XIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 311 ff.
H. : 37 cm ; l. : 26,5
Écriture minuscule sur deux colonnes
Reliure de maroquin rouge aux armes de Colbert

PROVENANCE
Acheté au XIVe siècle par le moine Méthode qui le donna au couvent d'Agros et Stylos à Chypre ; bibliothèque de Colbert ; offert au roi par l'un des descendants de Colbert ; entré à la Bibliothèque royale en 1732
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 533.

Les copies des *Homélies* de Grégoire de Nazianze, le grand théologien, mystique et poète, du IVe siècle, comptent parmi les manuscrits les plus richement enluminés : il s'agit ici du choix habituel de seize sermons, prononcés à l'occasion des fêtes liturgiques, et connus sous le nom de « lectures ecclésiastiques ».

La seule peinture à pleine page est le frontispice (f. 3 v°) qui montre Grégoire assis sur un trône sous un ciborium et dominant les auditeurs. Mais l'essentiel de l'enluminure est réparti au début de chaque homélie, à côté d'une décoration variée et raffinée (motifs géométriques et végétaux stylisés) de bandeaux, encadrements (une *pylè,* au f. 4, ornée de griffons), lettres ornées : vignettes représentant la vision de saint Grégoire (f. 7), Grégoire et Julien le répartiteur d'impôts (f. 77 v°), une scène de baptême (f. 146), le baptême du Christ (f. 154) ; et figurines marginales, formant parfois une partie de la lettre initiale, et évoquant l'auteur et ses auditeurs, ou l'auteur et le sujet dont il parle : Basile de Césarée (f. 91), Grégoire de Nysse (f. 192), Athanase (f. 196 v°), etc.

Les images les plus remarquables sont constituées de onze petites scènes idylliques, inspirées par les comparaisons poétiques de l'Homélie du premier dimanche après Pâques, où Grégoire décrit l'éveil de la nature au printemps (ff. 34, 34 v° et 35) : tonte d'un mouton, départ d'une barque, travaux et jeux du laboureur, berger, bouvier, oiseleur, pêcheur. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 140-144 ; OMONT, 1929, pl. CIII-CV ; GALAVARIS, 1969, s. index, p. 267.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 22 ; *Art byzantin,* 1964, n° 344.

N° 267, détail

268

Tétraévangile

Constantinople, XIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 225 ff.
H. : 19 cm ; l. : 14
Écriture minuscule
Reliure de maroquin rouge aux armes d'Henri IV

PROVENANCE
Bibliothèque du cardinal Ridolfi († 1550) ; Pierre Strozzi († 1558) ; Catherine de Médicis ; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 64.

Tout est précieux et délicat dans ce petit manuscrit des Évangiles où peinture, ornementation et calligraphie traduisent ensemble le même souci de l'effet décoratif.

C'est le cas dès les premières pages, avec les tables des Canons de concordances, qui donnent naissance à des architectures aux couleurs éclatantes (ff. 3 v°-8) : colonnes de marbre, chapiteaux ornés d'acanthes, frontons aux somptueux motifs floraux sur fond or, imitant l'éclat de l'orfèvrerie émaillée ; et au-dessus, tout un monde de plantes, animaux, monstres, personnages humains dans des scènes de chasse ou de jardin avec fontaines... Comme un retour en marge de sujets profanes, pleins de vivacité et de naturel, montrant aussi l'influence évidente des modèles islamiques qui s'exercèrent particulièrement à Constantinople aux Xe et XIe siècles.

268

268

Même recherche décorative au début de chaque Évangile, pour intégrer harmonieusement l'image au texte. Sur les deux pages qui suivent le portrait de l'évangéliste et une décoration liminaire, en forme de tapis ou de mosaïque, proche de celle des Canons, le texte des premiers versets évangéliques écrits en lettres d'or figure une croix, les miniatures d'un ou plusieurs personnages étant peintes dans les quatre espaces libres : les ancêtres du Christ (f. 10 v°-11), Jean-Baptiste, Jésus, un groupe d'Israélites (f. 64 v°-65), Luc et Théophile, Élisabeth et Zacharie (f. 102 v°-103), Dieu le Père et le Fils en majesté, Jean-Baptiste et Jésus (f. 158 v°-159).

Stylisation des silhouettes allongées et des drapés, vivacité des couleurs, force de l'expression : ce manuscrit, dont l'influence semble avoir été grande (en particulier l'exubérance ornementale de ses Canons qui fut souvent imitée), reste difficile à dater.

Les drapés agités des évangélistes, notamment saint Luc (cf. n° 102), paraissent en effet annoncer certains aspects de la peinture constantinopolitaine du XIIe siècle et pourraient fort bien avoir été réalisés dans un second temps ; en revanche, le style classique, sobre et mesuré des petits personnages qui contournent le texte calibré en forme de croix appartient pleinement au XIe siècle, date probable et la plus généralement admise pour ce manuscrit, voire même, comme l'a proposé André Grabar, au début de ce siècle. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 103-106 ; OMONT, 1929, pl. LXXXIV-LXXXVI ; GRABAR, 1953, p. 175-178 ; WEYL CARR, 1987, *passim.*

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 19 ; *Art byzantin,* 1964, n° 308.

269

269

Ménologe (17-25 novembre)

Constantinople, 1056
Manuscrit sur parchemin, 252 ff.
H. : 35 cm; l. : 27
Écriture minuscule sur 2 colonnes
Reliure de maroquin rouge aux armes de Colbert.

PROVENANCE
Bibliothèque de Colbert; légué à la Bibliothèque royale par un de ses descendants (1732)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 580.

Les textes hagiographiques (Vies de saints) constituent une part importante de la littérature, et de la pratique, religieuse byzantine; classés selon le calendrier des fêtes fixes propres à chaque mois de l'année, ils forment des recueils de lectures destinées au service liturgique : les Ménologes (du grec μήν, le mois). Siméon Métaphraste, vers la fin du Xᵉ siècle, réalisa une compilation des diverses traditions existantes qui aboutit à une sorte d'encyclopédie hagiographique comprenant une douzaine de volumes au moins pour l'année.

L'ouvrage connut un immense succès; il en reste une quarantaine de témoins illustrés, copiés au XIᵉ siècle : c'est le cas de celui-ci, qui contient le début des Vies de saints commémorés pendant la seconde quinzaine de novembre et se poursuit dans un autre manuscrit parisien, le Grec 1499. Ce dernier comporte au f. 421 la souscription du moine Euthumios, datée du mois de janvier du règne de l'impératrice Theodora seule (1056) et du patriarcat de Michel Cérulaire.

En dehors de deux *pylè* et de quelques bandeaux ornés au début de la vie de chaque saint, le manuscrit offre surtout une peinture frontispice en pleine page, faite de trois registres superposés sur fond bleu, qui montre les portraits de ces saints debout, de face, nimbés, alignés les uns à côté des autres, comme on le voit dans certaines icônes du XIᵉ siècle du Mont Sinaï (Weitzmann, 1978, nº 17) et dont le type devait connaître une très longue postérité.

Des ressemblances frappantes de format, d'écriture et d'illustration (même type de frontispice, même ornementation de *pylè* et de bandeaux) ont rapproché les deux manuscrits parisiens de quatre autres ménologes : l'un conservé à Oxford (Bodleian Libr., Barocci 230) pour le mois de septembre, l'autre à Vienne (Hist. Gr. 6) pour octobre, le troisième au Mont-Athos (Lavra Δ 82) pour la seconde moitié de décembre, et le quatrième au Mont Sinaï (Gr. 512) pour le début de janvier, tous devant donc appartenir à une même édition constantinopolitaine de ménologe métaphrastique datant de 1056.

M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 299-300; OMONT, 1929, pl. CII; WEITZMANN, 1951, p. 110, fig. 120; DER NERSESSIAN, 1955; MIJOVIC, 1964 p. 271-279; ŠEVČENKO, 1979, p. 423-430; SPATHARAKIS, 1981, p. 22-23, nº 65; ŠEVČENKO, 1982, p. 187-195.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 26.

270

Jean Climaque, l'*Échelle du Paradis*

Mésopotamie (?), 1059
Manuscrit sur parchemin, 165 ff.
H. : 23 cm; l. 17,5
Écriture minuscule
Reliure aux armes du chancelier Séguier

PROVENANCE
Anc. coll. du chancelier Pierre Séguier († 1672), puis de son petit-fils Henri-Charles du Cambout, duc de Coislin, évêque de Metz; déposé avant 1720 puis légué (1731) par lui à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés; transféré à la Bibliothèque nationale en 1795
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Coislin 263.

Écrite à la fin du VIᵉ siècle par saint Jean Climaque (ainsi nommé d'après le titre de son ouvrage, κλῖμαξ : l'échelle), à la demande de Jean, cathigoumène du monastère de Raïthou, l'*Échelle du Paradis* fut le plus populaire des traités ascétiques, dépassant très vite le milieu monastique du Mont Sinaï où vécut Jean Climaque, pour se répandre dans toutes les communautés grecques. A travers l'image allégorique de l'échelle montant au ciel, inspirée de l'Échelle de Jacob, c'est une méthode de perfectionnement intérieur qui est proposée aux moines : les trente chapitres correspondant aux trente degrés de l'échelle (et aux années de la vie privée du Christ) sont autant d'étapes et d'exercices de purification.

Comme l'indique la souscription du f. 157 vº, ce manuscrit fut copié en 1059 par le moine Theodoulos, prêtre de l'église de la Theotokos de Salem, pour un officier de la cour impériale, le protospathaire Eustathe Boïlas, dont le testament, document aussi inhabituel qu'intéressant, est inséré à la fin du volume. Ce volume est sans aucun doute l'une des deux éditions de l'*Échelle du Paradis* qui figurent, dans le texte du testament, parmi les livres de Boïlas. Copiste et commanditaire se déclarent natifs de Cappadoce, et plusieurs mentions sont faites des provinces orientales; il n'est donc pas impossible que le manuscrit ait été réalisé en Mésopotamie sur un modèle cappadocien.

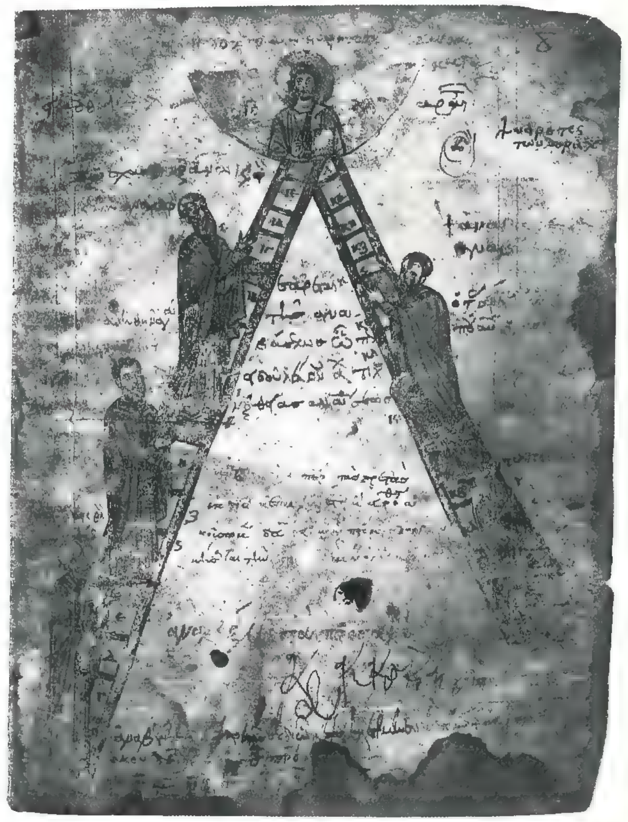
Il s'ouvrait sur quatre illustrations à pleine page (maintenant aux ff. 8 rº-9 vº) : la figuration de l'échelle, ici double, avec des moines qui montent ou qui tombent sous le poids de leurs fautes; un double frontispice monumental présentant l'échange de lettres entre Jean de Raïthou et saint Jean Climaque; une quatrième peinture, d'une main moins experte, imitant la première. A un troisième artiste, bien inférieur, serait due la décoration des chapitres : petites échelles schématiques, lettres figurées et personnages marginaux — cycle très sommaire, résultant de la copie simplifiée, faite en milieu provincial, de modèles iconographiques plus complets, probablement constantinopolitains, et conformes à l'influence grandissante que revêt l'idéal ascétique des moines au cours du XIᵉ siècle.

M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1881, p. 26-1 b; DEVREESSE, 1900, p. 242; MARTIN, 1954, p. 104-107, 172 ss, *passim*; LEMERLE, 1977, p. 15-19, *passim*; SPATHARAKIS, 1981, p. 24, nº 70.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 62.

270



270

271

Saint Jean Chrysostome, *Homélies*

Constantinople, entre 1078 et 1081 (?)
Parchemin, 323 f.; H. : 42,5 cm; L. 31;
reliure aux armes de France exécutée sous
Louis XVIII par Lefèvre
L'ordre des deux ff. à peintures du début du volume (f. 2 et 2 *bis*) a été inversé après 1715 puisque Montfaucon les décrit encore dans leur présentation originale : à l'origine, le f. 2 *bis* était placé avant le f. 2

PROVENANCE
Bibliothèque du chancelier Séguier († 1672),
puis de son petit-fils Henri-Charles duc
de Coislin, évêque de Metz; déposé
avant 1720 puis légué (1731) par lui à
l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés;
transféré à la Bibliothèque nationale
en 1795
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits,
Coislin 79.

271

Ce manuscrit, parmi les plus célèbres de la peinture byzantine, contient une luxueuse édition des *Homélies* de Jean Chrysostome. Quatre peintures en pleine page sur fond d'or, avec des portraits impériaux, dont l'ordre fut remanié après 1715, précèdent le texte, écrit dans une belle minuscule du XI^e^ siècle, des trente-trois homélies que ponctuent régulièrement leurs titres en lettres d'or avec encadrements fleuris en forme de portique (*pylè*).

Le volume s'ouvre (f. 2) sur l'image solennelle de l'empereur Nicéphore III Botaniate (1078-1081), identifié par l'inscription, tenant la *mappa* et siégeant sur son trône derrière lequel apparaissent la Justice et la Vérité personnifiées; il est entouré de quatre grands officiers en habit de cour dont les titres sont précisés : à sa droite, deux eunuques, le protovestiaire, chargé de la garde-robe impériale, et le préfet du canicléé, préposé à la signature; à sa gauche, deux officiers barbus, le doyen et le grand primicier. Au verso, Nicéphore est représenté debout sur un *suppedion*, entre saint Jean Chrysostome qui lui remet son ouvrage et l'archange saint Michel; à ses pieds se prosterne sans doute, tout petit, le copiste.

Sur la page suivante (f. 2 *bis*), un moine, du nom de Sabas, commente le texte devant Nicéphore, installé, semble-t-il, sur quelque terrasse du palais. Au verso apparaît l'image un peu glacée du couple impérial en costume de cérémonie protégé par le Christ. Enfin, au-dessus de chaque peinture, des vers iambiques célèbrent la gloire et le sceptre du *basileus* et sollicitent sa protection pour le scribe.

Comme Montfaucon l'avait déjà remarqué, les peintures sur fond d'or sont des tableautins indépendants, peints recto et verso, qui ont été rapportés et collés à l'intérieur de fenêtres découpées dans deux feuillets où ne subsistent plus que les marges. Montfaucon et, à sa suite, H. Omont et J. Porcher, en ont conclu que ces peintures, exécutées pour Nicéphore III, avaient été substituées à d'autres, réalisées à l'origine pour un de ses prédécesseurs, peut-être Michel VII (1071-1078). Cependant, il serait étrange en ce cas qu'on ait pris soin de conserver des marges sans grand intérêt alors qu'il eut été plus simple de refaire deux pages entières. C'est pourquoi I. Spatharakis a récemment renversé cette hypothèse : les peintures sont celles du manuscrit original, exécuté pour Michel VII entre 1074 et 1078, dont les portraits ont été usurpés par Nicéphore grâce à quelques retouches des traits du visage de l'empereur et des inscriptions; elles ont été découpées pour faire disparaître les inscriptions des marges qui pouvaient se référer à son prédécesseur et remployées à l'intérieur des marges d'un nouveau support où furent portés, par une autre main que celle du scribe de l'ensemble manuscrit, les quelques vers

271

qui y figurent. Le portrait de l'impératrice Marie, épouse successive de Michel et de Nicéphore, n'ayant pas, lui, apparemment été retouché. Un tel procédé ne serait pas inhabituel : la mosaïque de la tribune sud de Sainte-Sophie de Constantinople, représentant l'impératrice Zoé, l'avant-dernière héritière des Macédoniens, avec l'un de ses deux premiers époux, fut ainsi « réadaptée » pour le troisième, Constantin X, peu après 1042 (Grabar, 1953, p. 101-102).

Il n'en demeure pas moins que l'on comprend difficilement pourquoi le format des deux nouvelles pages ainsi obtenues est assez sensiblement inférieur à celui du reste du manuscrit. On peut aussi être surpris par l'usage du carmin dans les marges et non de l'or; le *ductus* de certaines lettres, notamment le N, est parfois différent de celui des inscriptions sur fond d'or et pourrait trahir un décalage chronologique. Surtout, les peintures avaient été découpées avec leurs bordures dorées et polychromes, qui apparaissent encore au f. 2 v° et 2 *bis*; en revanche, de l'autre côté, ces bordures, appliquées et collées sur le nouveau support de parchemin, servent de surface de contact. On a donc dû créer au f. 2 et 2 *bis* v° de nouvelles bordures, exécutées elles aussi au carmin, avec un dessin de palmettes imbriquées, bien différentes des autres. On peut donc se demander si ce remontage ne serait pas postérieur au XI^e^ siècle. En ce cas il pourrait fort bien s'agir de peintures représentant dès l'origine Nicéphore Botaniate, pour lequel aurait été exécuté l'ensemble du manuscrit, et les retouches de son visage correspondraient non pas à un changement d'identité, mais plutôt à une restauration dont les effets paraissent se constater aussi en d'autres endroits et, avec une certaine évidence, par exemple, sur le manteau rouge du préfet du canicléé (f. 2). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1715, p. 133-137, pl.; SPATHARAKIS, 1976, p. 107-118; SPATHARAKIS, 1981, n° 94, pl. 173-176 (avec bibl.).

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 664; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 29 (J. Porcher).

272

Jacques de Kokkinobaphos, *Homélies sur la Vierge*

Constantinople, 1^re^ moitié du XII^e^ siècle
Manuscrit sur parchemin, 260 ff.
H. : 23 cm; l. : 16,5
Reliure de veau raciné, dos au chiffre
de Charles X

PROVENANCE
Acq. à Istanbul par le P. Besnier et le sieur Marcel, Pierre Girardin étant ambassadeur du roi; envoyé à Paris et entré à la Bibliothèque royale en 1688
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits,
Grec 1208.

C'est un art très personnel et novateur qui s'exprime dans les peintures de ce recueil de six *Homélies sur la Vierge,* dû au moine Jacques originaire du monastère de Kokkinobaphos en Bithynie. Citations et images symboliques ou typologiques (rapprochements entre l'Ancien et le Nouveau Testament) à l'appui, le moine du XII^e^ siècle y commente et paraphrase, en six sermons, un récit apocryphe remontant au tout début du III^e^ siècle, et consacré en partie à l'enfance de la Vierge, le *Protévangile de Jacques*.

Satisfaisant la piété populaire tout en bénéficiant de la bienveillance de l'Église, cet apocryphe connut un succès considérable : il pénétra très tôt la tradition chrétienne, comme en témoignent les nombreuses fêtes liturgiques célébrées en l'honneur de la Vierge, et le développement d'impor-

272

tants cycles iconographiques qui lui sont consacrés (Lafontaine-Dosogne, 1964-1965).

Sans doute l'illustration traditionnelle du récit apocryphe a-t-elle inspiré les scènes narratives de ce manuscrit, vraisemblablement l'œuvre d'un des meilleurs ateliers de Constantinople dans la première moitié du XIIe siècle. Nombreuses et détaillées, elles ponctuent les épisodes de l'enfance et de la vie de Marie, depuis sa Conception (f. 8 et sqq.) jusqu'à la Visitation (f. 196 et sqq.), en passant par la Nativité (f. 38 v°), la Présentation au temple (f. 80 et sqq.), le Mariage (f. 127 et ss) et l'Annonciation (f. 160 v° et ss). Certaines peintures sont issues également de cycles bibliques, vétéro- (songe de Jacob, f. 29 v°) ou néotestamentaires (descente du Christ aux limbes, f. 66 v°); mais d'autres ne s'expliquent que par le texte des *Homélies,* et sont de pures créations : tel le monde doré et sans horizon du Paradis gardé par les chérubins (f. 50).

Mais quelle que soit l'origine de ces images, leur abondance (près de quatre-vingts peintures), leur inventivité (le frontispice en forme d'église pour la fameuse scène de l'Ascension, f. 3 v°, qui semble procéder à la fusion inédite de l'ornement du genre *pylè* et du tableau narratif), la hardiesse des couleurs intenses sur fond d'or (juxtaposition des bleus, rouges et bruns, dans la tente rayée au-dessus de l'Arche d'alliance, f. 131 v°), la force et la vivacité d'expression du quotidien comme du surnaturel, traduisent une maîtrise technique et une créativité qu'on aimerait qualifier de moderne...

Nº 272, détail

La même fraîcheur se retrouve dans un autre exemplaire du même texte, illustré de façon quasiment identique, et qui est conservé à la Bibliothèque vaticane (Vat. gr. 1162, Canart et Dufrenne, 1991) : ses qualités stylistiques semblent en faire le modèle du recueil parisien. Avec quelques autres manuscrits apparentés (cf. nº 273), ils incarnent un souci d'originalité et de recherche caractéristique de la peinture byzantine au XIIe siècle. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 147-172; STORNAJOLO, 1910; OMONT, 1927; WEITZMANN, 1947, p. 148, 188, 191; GRABAR, 1953, p. 180-183; LAFONTAINE-DOSOGNE, 1964-1965, p. 42-43, 196-201 et *passim*; DUFRENNE, 1981, p. 448-450; ANDERSON, 1982, p. 83-114; CANART et DUFRENNE, 1991.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 665; *Byzance et la France médiévale,* 1958, nº 36; *Splendeur de Byzance,* 1982, p. 62.

273

Tétraévangile, adapté à l'usage liturgique

Constantinople, 1re moitié du XIIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 347 ff.
H. : 19,5 cm; l. : 14
Écriture minuscule
Reliure italienne du XVIe siècle

PROVENANCE
Rome, Saint-Sylvestre; acquis par Dom J. Mabillon durant son voyage en Italie pour la Bibliothèque royale (1686)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 75

Quatre peintures sur fond d'or illustrent le manuscrit, en frontispice de chacun des Évangiles : au f. 1, la Nativité, en trois registres (anges et bergers, la Vierge et l'Enfant avec les mages, le bain de l'Enfant et Joseph), au f. 95 le Baptême du Christ, au f. 153 l'Annonciation, et au f. 255 la Descente du Christ aux Limbes.

Une incontestable parenté de style et de décor permet de rapprocher ces Évangiles de deux recueils illustrés des *Homélies* de Jacques de Kokkinobaphos de Paris (nº 272) et de Rome (Vat. gr. 1162). Même si la notion d'atelier est encore délicate à définir, un groupe d'une douzaine de manuscrits sûrement constantinopolitains relève de la mouvance de ce « Maître de Kokkinobaphos », parmi lesquels un Nouveau Testament conservé à Oxford (Bodl. Lib. Auct. T. inf. I. 10, *dit codex Ebnerianus*), huit Évangiles, dont un à Rome (Vat. Urb. gr. 2) et deux à Paris (Grec 71 et 75), un manuscrit conservé au monastère de Saint-Jean de Patmos (Codex 274) (Mouriki et Ševčenko, 1988, p. 288-290) et enfin un *octateuque,* l'*octateuque* du Sérail d'Istanbul, réalisé pour Isaac Comnène, fils d'Alexis Ier Comnène (1081-1118) et frère d'Anne Comnène (Anderson, 1982). M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 136-137; DUFRENNE, 1981, p. 448-450; ANDERSON, 1982, p. 89, 96.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 37.

274

Grégoire de Nazianze, *Homélies*

Constantinople, XIIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 294 ff.
H. : 27 cm; l. : 19,5
Écriture minuscule à pleine page
Reliure orientale de maroquin rouge estampé

PROVENANCE
Propriété du monastère de Saint-Nicolas de Kalamitsi en Chalcidique au XIVe siècle (f. 1) puis de Jean Raoult, archidiacre de Rodez en 1585 (ex-libris); ancien fonds royal avant 1740 (Regius 2296)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 550

Ce recueil de l'habituelle collection liturgique des seize *Homélies* de Grégoire de Nazianze est illustré d'un magnifique ensemble de peintures, décorations, scènes marginales et initiales ornées. Les délicates miniatures sur fond or s'intègrent admirablement à leur cadre ornemental formé de motifs végétaux (rinceaux, rameaux) ou architecturaux, et organisés selon des structures géométriques très variées (quadrilobes, rectangles, losanges, étoiles, inscrits dans des tapis rectangulaires); tout un bestiaire (léopards, oiseaux...) surmonte ou entoure ces encadrements, tandis que dans la marge fleurissent de petites scènes profanes, et que l'initiale ornée de l'homélie reprend le thème iconographique de l'en-tête.

Trois grandes peintures à pleine page servent d'introduction au manuscrit : la Crucifixion (f. 3 v°), un portrait en buste de Basile entouré de Grégoire de Nysse et d'Athanase (f. 4) et la représentation en pied de Grégoire de Nazianze (f. 4 v°). Les autres peintures précèdent chaque homélie, évoquant le sens dogmatique du texte : Résurrection (f. 5), vision de Grégoire (f. 8 v°), saint Mamas (f. 30), la Pentecôte (f. 37), les Maccabées (f. 49), Cyprien et Justine (f. 59 v°), Julien le répartiteur d'impôts (f. 72), la Nativité (f. 83), etc.

Raffinement et variété d'un manuscrit de très grande qualité, offrant une synthèse séduisante de l'ornementation et de la peinture, et qui, par la multiplication de scènes profanes de pur divertissement (cueillette des fruits, montreur d'ours, jeu de balançoire), reflète une iconographie rare, quasi confidentielle. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 198-203; OMONT, 1929, pl. CVI-CXV; GALAVARIS, 1969, s. index p. 267.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 668; *Byzance et la France médiévale,* 1958, nº 40; *Art byzantin,* 1964, nº 346.

273

274

274

275

Actes des Apôtres et *Épîtres*

XII^e siècle
Manuscrit sur parchemin, 390 ff.
H. : 19 cm ; l. : 14,5
Écriture minuscule à pleine page
Reliure de maroquin beige sur ais de bois, aux armes et emblèmes d'Henri II

PROVENANCE
Appartenait à Antonello de' Petrucci, dont la bibliothèque fut confisquée en 1487 par le roi aragonais de Naples Ferdinand I^er, puis par les troupes françaises de Charles VIII ; Bibliothèque royale (Blois, 1518, puis Fontainebleau et Paris)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 102.

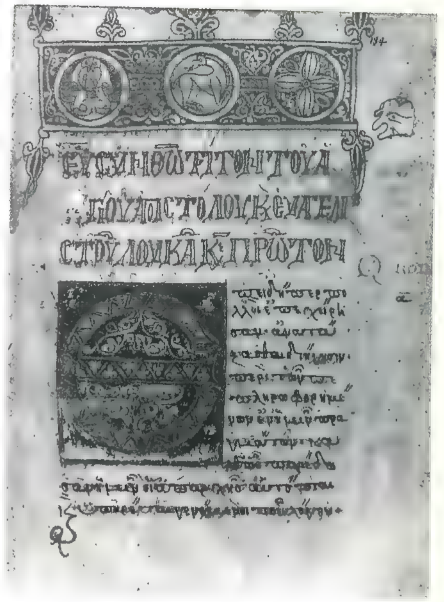
Rares sont les manuscrits enluminés des *Actes des Apôtres* qui présentent, comme celui-ci, une illustration de type narratif. En plus d'une décoration de tapis (avec une *Deesis* en médaillon au f. 8), de *pylè* (f. 169) et de lettrines, sa page de frontispice (f. 7 v°), précédant le texte des *Actes* et des *Épîtres,* est faite de quatre petites scènes juxtaposées : la première montre la guérison d'un boîteux par saint Pierre et saint Jean (*Actes* 3, 1-8) ; la deuxième, la libération par un ange de saint Pierre emprisonné (*Actes* 12, 6-8) ; la troisième, le martyre de saint Jacques sous le regard d'Hérode Agrippa (*Actes* 12, 2) ; la quatrième enfin la lapidation de saint Étienne (*Actes* 7, 57-60).

Avec quelques autres exemples néo-testamentaires (dont le Nouveau Testament, Rockfeller McCormick de Chicago, University Library 965), avec les scènes comparables que l'on retrouve dispersées dans les recueils des *Sacra Paralella* de saint Jean Damascène (Grec 923, f. 213 ; cf. n° 127), des *Homélies* de Grégoire de Nazianze (Grec 510, f. 32 v° ; cf. n° 258), de la *Cosmographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes (Vatican, Gr. 699, f. 82 v°), ou dans les mosaïques de Monreale et de Palerme, les images conservées sur une seule page de ce manuscrit rendent vraisemblable, comme on l'a proposé, l'existence à date ancienne d'un cycle d'illustration narrative du *Livre des Actes,* dont elles sont les précieux témoins (Kessler, 1973). M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MAZZATINTI, 1897, n° 304 ; KESSLER, 1973, p. 211-216, pl. 1-14 ; ELEEN, 1977, p. 272-274.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 31.

275



276

276

Tétraévangile

Italie méridionale, 1168
Manuscrit sur parchemin, 298 ff.
H. : 24,5 cm ; l. : 17
Écriture minuscule « en style de Reggio »
Reliure du XVI^e siècle

PROVENANCE
Appartenait au milieu du XVI^e siècle à Jean Hurault de Boistaillé († 1572) ; acq. sous Louis XIII et entré à la Bibliothèque royale en 1622
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 83.

Ce tétraévangile fut copié par un certain Salomon, prêtre et notaire originaire de Sicile (de Noto, près de Syracuse) : celui-ci indique en souscription (f. 298 v°) qu'il termina son ouvrage le 14 décembre 1168, sous les règnes de Manuel I^er Comnène, empereur de Constantinople, Amaury, roi de Jérusalem, et Guillaume II, roi de Sicile. Un siècle plus tôt, en 1071, Bari, la dernière place forte byzantine d'Italie méridionale, était tombée entre les mains des Normands ; mais la communauté grecque d'Italie méridionale continua de pratiquer sa langue et sa culture : de nombreux manuscrits grecs furent encore réalisés dans le sud de l'Italie et en Sicile, avec des aspects codicologiques, paléographiques (écriture dite « en style de Reggio » ; Canart et Leroy, 1977) et ornementaux qui leur sont propres.

La décoration de ces Évangiles,

d'une grande variété mais d'une exécution assez fruste, suggère aussi les influences croisées de l'art roman occidental et des traditions arabes et orientales : arcs des canons (f. 2-6), en-têtes et bandeaux constitués d'entrelacs, de rinceaux ou de motifs géométriques, réservés sur fond de couleur (dans la gamme traditionnelle des manuscrits d'Italie méridionale : rouge brique, jaune(s), vert olive, bleu foncé, etc.), quelques initiales zoomorphes et, au début de chaque Évangile, de grandes lettrines (f. 8, 85, 134). Les deux portraits d'évangélistes (Luc et Jean, f. 133 v° et 215 v°) ont été ajoutés à une époque postérieure. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1708, p. 61, 305-308; BORDIER, 1883, p. 179-180; OMONT, 1891, pl. XLVIII; CONCASTY, 1953, p. 27; DEVREESSE, 1955, p. 40; CANART et LEROY, 1977, p. 248-258; SPATHARAKIS, 1981, n° 158 (avec bibl.).

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 63.

277

277
Nouveau Testament, psaumes et cantiques

Chypre, 2e moitié du XIIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 334 ff.
H. : 20,5 cm; l. : 15,5
Écriture minuscule à pleine page
Reliure moderne de maroquin grenat

PROVENANCE
Bibliothèque patriarcale de Jérusalem, entré à la Bibliothèque nationale en 1912
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Supplément Grec 1335.

La seconde moitié du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle ont vu le développement d'une riche production manuscrite d'origine provinciale. Ce volume, très illustré, de petit format, qui regroupe le Nouveau Testament (Évangiles, Actes, Épîtres) et les Psaumes avec les habituels cantiques des deux Testaments, et qui était sans doute destiné à un usage privé, en témoigne parmi beaucoup d'autres. Il appartient à un ensemble important de manuscrits, dont des recherches récentes (Weyl Carr, 1982 et 1987), s'appuyant sur des études comparatives d'écriture, d'iconographie et de style, ont permis de dégager les traits essentiels : jadis attribué au *scriptorium* impérial des premiers Paléologues (Colwell-Willoughby, 1936, 2), puis à l'« École de Nicée » au temps de l'occupation latine (1204-1261), ce groupe, défini par son « style décoratif », est aujourd'hui rattaché à une zone palestino-chypriote et situé chronologiquement à partir de la seconde moitié du XIIe siècle jusque dans les années 1220 (cf. aussi n° 360).

Ses principales caractéristiques se retrouvent ici : écriture minuscule très noire, vigoureuse, personnelle, aux ligatures imaginatives (le style « *epsilon* » propre à de nombreux manuscrits originaires de Chypre; cf. Canart, 1981), richesse décorative des tableaux de concordance et des tapis initiaux formés de motifs floraux ou géométriques polychromes sur fond or (avec, pour deux d'entre eux, la tête du Christ en médaillon : f. 9 et 104, ou

277

le Christ debout dans un quadrilobe, f. 261); peinture linéaire qui met en relief, sur la surface plate et colorée du fond, un personnage central fortement silhouetté, dans des gammes de couleur pastel allant jusqu'au rose et au fuchsia.

Une trentaine de miniatures ornent ce manuscrit : portraits des évangélistes (f. 4 v°, 43 v°, 67 v°), figures des apôtres (f. 130 v°-185), illustrations du Psautier et des Cantiques, autour de David (f. 258 v° sqq.), de Moïse (f. 326 v° ss), etc. Quatre feuillets intercalés (f. 6 et 7 : Moïse recevant les Tables de la Loi et le Christ en médaillon; f. 258 et 259 : David et deux musiciens...) proviennent peut-être d'un autre volume. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1912, p. 514-517; WILLOUGHBY, 1933, *passim*; COLWELL et WILLOUGHBY, 1936, *passim*; ASTRUC et CONCASTY, 1960, p. 667-668; CANART, 1981, p. 57 sqq.; WEYL CARR, 1982, p. 40-42, 80-81; CUTLER, 1984, p. 73-77, 207-212; WEYL CARR, 1987, n° 100 et *passim*.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 46.

278
Ménées de Janvier

Chypre, XIIIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 116 ff.
H. : 32 cm; l. : 22
Écriture minuscule à pleine page
Reliure de veau raciné, dos au chiffre de Louis Philippe

PROVENANCE
Ancien fonds royal (Regius 2471)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1561.

D'origine provinciale, et sans doute chypriote (Canart, 1981, p. 51, 74), même s'il ne se rattache pas aux manuscrits de style décoratif, ce volume a une illustration sommaire et répétitive; mais il a le mérite de représenter un type important de livre liturgique byzantin : les Ménées.

Les douze livres des Ménées (les livres des mois) donnent le propre du jour, c'est-à-dire le contenu des offices, pour les douze mois de l'année, selon le calendrier des fêtes fixes des saints; comme le *sanctoral* occidental, ils représentent une extension de la liturgie, fondée sur le goût de l'hagiographie, des reliques et des pèlerinages, les trois cycles essentiels restant néanmoins ceux de la vie du Christ, de la Vierge Marie et de saint Jean-Baptiste.

S'ils offrent un abondant matériel hymnographique et musical, leur iconographie répète les schémas développés au XIe siècle pour certains ménologes, avec, au début du texte de chaque office, le portrait du ou des saint(s) célébré(s) ce jour-là.

Les personnages sont représentés ici de façon très uniforme, mais hiératique : debout, de face, un livre à la main ou bénissant, sur un fond architectural conventionnel avec un sol vert et un ciel d'or, qui prolonge les caractères stylistiques du groupe de manuscrits chypriotes de la fin de l'époque Comnène (cf. n° 277). M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
CANART, 1981, p. 51, 74; WEYL CARR, 1987, p. 156, 166-167.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 80.

278

Mosaïque portative

279

Icône : Transfiguration

Constantinople, vers 1200 ou début du XIII^e^ siècle
Cuivre doré, marbre, lapis-lazulis, verre, cire, mastic (restauration) sur support d'ardoise ; baguettes de cuivre
H. : 52 cm ; l. : 35
Restaurée par Pietro La Valle à Palerme en 1790 (alors sur support de bois : Bresc-Bautier, 1991, p. 538) ; transposée sur ardoise par Alfred Corplet, peintre et sculpteur (étiquette au dos), et restaurée (partie inférieure du Christ, partie droite du visage) en 1864 et munie de baguettes de cuivre ; les fentes verticales et les manques, comblés en stuc, correspondent sans doute aux éclatements vers l'extérieur du support primitif de bois.

INSCRIPTION
Η ΜΕΤΑΜΡΟΦΟCIC
(pour Μεταμόρφωσις : « la Transfiguration ») ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »).

PROVENANCE
Anc. coll. Ignazio Papè, duc Gianpilieri à Palerme au XVIII^e^ siècle ; acq. par Léon Dufourny en 1792 (Bresc-Bautier, 1991, p. 406-407, 538) ; coll. François Belloni, mosaïste ; acq. en 1852
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, ML 145.

L'icône, bordée d'un motif de croisettes, représente la Transfiguration du Christ sur le Mont Thabor ; debout au centre, les pieds au-dessus du sol, il se détache sur une mandorle de lumière rayonnante entouré des prophètes Moïse et Élie. En dessous, les trois apôtres sortent à peine de leur torpeur, Pierre, à gauche, qui s'adresse au Christ, Jacques, se relevant, et Jean, encore prostré au premier plan. Tout le fond était jadis doré. La composition retranscrit fidèlement le récit évangélique, et K. Weitzmann l'a rapprochée d'une mosaïque monumentale de la Transfiguration de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople décrite par Nicolas Messaritès, garde (*skevophylax*) de l'église du Phare.

L'icône appartient au genre des mosaïques dites « portatives », aux dimensions généralement petites, faites de minuscules tessères de cuivre doré, parfois d'or ou d'argent, de marbre, de verre ou de pierres précieuses de couleurs diverses, fixées à la cire sur un support de bois. Une cinquantaine subsistent (Krickelberg-Pütz, 1982, p. 108-109) : si les plus anciens exemples de cette technique minutieuse, au nombre d'une dizaine, remontent semble-t-il à l'époque des Comnènes, la plupart appartiennent à l'art des Paléologues (cf. nº 364). Il est possible que de telles icônes, aisément transportables, aient constitué des objets de dévotion privée, mais les plus grandes ont aussi pu être enchâssées dans des iconostases.

La Transfiguration du Louvre fait partie des plus grands formats connus, mais elle est aussi une des seules, avec un Christ Pantocrator de Florence, daté du XII^e^ siècle (Krickelberg-Pütz, 1982, fig. 4-2), à posséder la finesse d'exécution et les minuscules tessères (0,5 à 1 mm) des plus petites et des plus précieuses de ces mosaïques ; elle est aussi une des rares à figurer une scène et non un saint personnage.

Sa qualité l'a généralement fait attribuer à l'art de la capitale tel qu'il s'était épanoui avec les mosaïstes qui travaillèrent à Daphni dès les années 1100, de même que l'harmonie classique de la construction et la subtilité des couleurs. Le canon allongé, la tension dramatique de la scène, la souplesse des drapés évoquent également l'art de l'époque Comnène. Mais les traits expressifs des visages d'Élie et de Moïse annoncent déjà les recherches expressives de l'art du XIII^e^ siècle. Ce double aspect justifie la datation généralement proposée autour de 1200 ou au début du XIII^e^ siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
LABORDE, 1857, nº 1098 ; SAUZAY, 1864, nº 341 ; LABARTE, 1864, pl. CXX ; MÜNTZ, 1886, p. 226-227 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1958, nº 74 ; WEITZMANN, 1978, pl. 28 ; COCHE DE LA FERTÉ, 1981, p. 172 et doc. 478 ; KRICKELBERG-PÜTZ, 1982, p. 101-103, 108, 110 (avec bibl.) ; BRESC-BAUTIER, 1991, p. 538.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 642 ; *Art byzantin,* 1964, nº 348 ; *The Year 1200,* 1970, nº 239 ; *Splendeur de Byzance,* 1982, Ic. 1.

279

Les textiles IX^e^-XII^e^ siècle

La période macédonienne paraît marquée par un fort accroissement du volume de la production textile ou tout au moins des exportations vers l'Occident, un renforcement des liens commerciaux avec les pays islamiques, l'apparition de nouvelles techniques et le caractère somptueux des exemples qui ont subsisté; les sources écrites aussi, plus nombreuses, témoignent du goût fastueux de l'époque pour les textiles.

Le rôle politique du costume est alors clairement établi. A travers le cérémonial de la cour byzantine, on perçoit que le tissu — sa couleur, sa qualité — est attribué à chacun selon des règles immuables qui nous sont livrées par Constantin Porphyrogénète dans le *Livre des cérémonies.* Dans ce texte, le tissu a une présence presque obsédante. Toute cérémonie est articulée par les gestes des silentiaires qui ouvrent et referment les portières. Les corporations de marchands de soieries (*bestiopratai*) y tiennent à certaines occasions une fonction importante, ornant les édifices de tentures de pourpre, de tapis précieux et de voilages [1]. Au cours de certaines cérémonies, les eunuques sont revêtus de lin [2]; en revanche, les habits de la cour et particulièrement celui de l'empereur sont en soie pourpre. Pour le souverain, s'y ajoute le luxe des pierres précieuses et des perles qui portent d'ailleurs le nom évocateur de grappe [3]. Pour certaines processions comme celle du lundi de Pentecôte, on complète ce faste en parant les jambes et la queue du cheval de l'empereur de rubans de soie [4]. Jusque dans son tombeau, le souverain continue à arborer la pourpre et l'or [5]. On expose sa dépouille couronnée, il porte alors le *divitision,* la chlamyde d'or et les *kampagioi,* sorte de mules; lors de l'ensevelissement, sa couronne est ôtée et remplacée par un bandeau de pourpre. Le récit d'Harun ibn Yahyia, Arabe un temps prisonnier à Constantinople vers 900, confirme à la fois la rigidité du protocole des cérémonies byzantines et la magnificence des costumes qu'il a pu examiner de près pendant sa période de détention [6]. Bien qu'énonçant des chiffres très exagérés, il se révèle être un bon observateur, sensible aux couleurs et aux matières. Pour le règne des Comnènes, Anne Comnène donne également quelques informations sur le rôle des textiles à la cour. C'est elle par exemple qui nous apprend que Nicéphore Botaniate avait limité le port de la pourpre au jeune porphyrogénète Constantin en ne lui autorisant cette couleur que pour quelques parties seulement de ses vêtements [7].

Les Byzantins fortunés accumulaient aussi les étoffes précieuses. On connaît le cas fameux de la veuve Danilis, grande propriétaire terrienne du Péloponnèse et protectrice du futur Basile I^er^ [8], qui possédait de nombreuses étoffes de lin, des toiles et des *sindones,* tissus précieux qui pourraient bien être identifiés à des taffetas [9]. Une enluminure de la *Chronique de Skylitzès*, manuscrit de l'Italie du Sud de la fin du XIII^e^ siècle, la représente offrant des tissus précieux au même Basile devenu empereur [10]; une autre image la montre étendue sur une litière, voyageant de Patras à Constantinople; sur le fond de la litière est étendu un magnifique tapis polychrome qui est un témoignage d'autant plus intéressant qu'il n'en subsiste aucun exemple [11]. Il faudrait aussi évoquer la description par Digenis Akritas de son palais, sur les bords de l'Euphrate, où le jeu complexe des revêtements des marbres polychromes est comparé à l'éclat d'un tissage précieux [12].

Les images des manuscrits et la peinture, bien que souvent schématiques ou répétitives, sont souvent notre seule source d'information sur certains textiles disparus comme les toiles de tentes ou les tissus d'ameublement. Le Skylitzès de Madrid présente deux catégories de tentes, l'une fabriquée dans une étoffe souple qui retombe en formant des plis comme celle de l'émir Souldan devant Bénévent (fol. 97a) [13]; l'autre, plus rigide et soutenue par une forte armature, est celle qu'utilise le camp des Byzantins (fol. 151b et 153) [14]. Les tentures sont fréquemment représentées avec précision. Le Skylitzès en montre trois qui ornent l'église des Blachernes à Constantinople; elles retombent en plis souples comme des soieries (fol. 210 v°) [15]. Le ménologe de Basile II, en raison de la qualité et de la quantité de ses illustrations, constitue également une source d'information sur les costumes et les tissus byzantins et islamiques de son époque [16].

Comme l'or auquel elle est souvent associée, la soie joue à Byzance un rôle capital dans les relations diplomatiques. Lui offrir de la soie pourpre honorait particulièrement un souverain étranger puisqu'il recevait en même temps qu'une pièce de valeur un symbole du pouvoir. De nombreux témoignages nous énumèrent ces présents qui atteignent souvent des prix considérables, comme ceux que reçut l'ambassade de l'empereur Henri IV; au comte Burchard qui la conduisait, Alexis Comnène remit cent pièces de soie pourpre accompagnées d'importantes sommes payées en pièces d'or et d'argent [17]. Les soieries impériales aux lions ainsi que celles ornées d'aigles (n° 285) qui sont encore conservées en Occident nous sont certainement parvenues au moyen de telles ambassades.

Ce sont les sources occidentales qui apportent le plus de renseignements sur les textiles importés de l'Orient. A partir de l'époque carolingienne, nombreux sont les textes qui évoquent ces soieries précieuses. L'accroissement du volume des exportations des textiles peut également être constaté dans les collections de nos trésors ecclésiastiques où les soieries datées du IX^e^ au XI^e^ siècle sont les mieux représentées. L'Église encourage d'ailleurs les dons de ces tissus aux institutions religieuses. En 836, le concile d'Aix-la-Chapelle exhorte les croyants à offrir leurs biens précieux, et notamment leurs soieries, à l'Église plutôt qu'à leurs héritiers [18]. Le commerce des soieries est pourtant strictement réglementé à Byzance : Liutprand de Crémone, qui fit plusieurs voyages diplomatiques, put librement exporter le vêtement de soie que lui avait offert Constantin Porphyrogénète le dimanche des Rameaux 949 ainsi que d'autres soieries pourpres; en revanche, lors du retour de sa mission de 968 auprès de Nicéphore II Phocas, les cinq soieries pourpres qu'il entendait emporter lui furent confisquées par la douane byzantine (*kekolymena*). Le récit de son ambassade atteste de sa réaction de dépit puisqu'il y dénigre à la fois le costume porté par Nicéphore et la qualité des soieries interdites à l'exportation [19]. Il est possible que le terme de *sigilaton,* que l'on a souvent identifié comme une étoffe ornée de motifs en forme de sceaux ou de médaillons, ait tout simplement signifié un type d'étoffe autorisée à être exportée et marquée d'un sceau officiel [20]. La réglementation du commerce des soieries ne fut d'ailleurs pas toujours aussi stricte; vers 894 [21] Léon VI le Sage s'étonne de la volonté de ses prédécesseurs d'interdire la vente des soieries pourpres, et après le milieu du XI^e^ siècle, avec l'établissement des commerçants vénitiens et amalfitains dans la capitale en comptoirs autonomes, les restrictions, mises en place par les *basileis* afin de fixer les limites de la vente des tissus précieux aux étrangers, ne furent guère respectées [22].

Fig. 1
Soierie aux lions avec inscription aux noms des empereurs Basile et Constantin; Cologne, Erzbischöfliches-diözesan-Museum

Parvenus en Occident, les tissus servirent le plus souvent à envelopper les restes des saints, comme ceux de sainte Foy à Conques (n° 280), de saint Germain à Auxerre (n° 285), de saint Remi à Reims (n° 283) et Sens (n^os^ 287-289); certains furent employés pour la confection de luxueux vêtements liturgiques (n^os^ 286, 288). Des fragments de soieries furent aussi utilisés pour doubler l'intérieur des reliures ou pour protéger les pages [23]. D'après le *Liber pontificalis,* les églises romaines continuent, durant la période macédonienne, à se procurer des textiles orientaux pour leur décoration. Les motifs en sont variés puisque le texte énumère des croix, des images religieuses telles que des Nativités, des scènes de la Résurrection. Une étoffe tissée d'or donnée à Saint-Paul-hors-les-Murs, sous le pontificat de Benoît III (855-858), montrait l'Annonciation, la présentation de Jésus au Temple désignée sous le terme d'*Ypapanti* et Jésus au milieu des docteurs de la Loi. Elle provenait probablement de Byzance [24]. D'autres tissus portaient des décors zoomorphes comme des lions, des paons, des oiseaux dans des arbres, des aigles ou des griffons, motifs que nous répètent les soieries encore conservées (cf. n^os^ 280-281); une étoffe était ornée de lettres grecques en or [25]. Le *Liber pontificalis* signale aussi à plusieurs reprises des *vela olosirica* ou *sirica sigillata* destinés à Saint-Pierre et qui peuvent être attribués à Byzance. En revanche, dès l'époque de Léon IV (847-855), on peut relever dans cet ouvrage les premières mentions de *spanisca,* qui sont vraisemblablement des étoffes produites en Espagne et qui concurrenceront en Occident celles tissées à Byzance [26].

C'est à l'époque macédonienne que les ateliers impériaux ont produit une série de tissus de soie particulièrement somptueux ornés de lions passants entre lesquels courait une inscription au nom des souverains.

Fig. 2
Inscription aux noms des fonctionnaires Michel et Pierre, archonte du Zeuxippe ; Constantinople, vers l'an 1000 ; Aix-la-Chapelle, soierie aux éléphants. Détail

Seuls des exemples conservés en Allemagne ont survécu ; le suaire de saint Anno, autrefois à Saint-Servais de Siegburg, maintenant à Berlin-Köpenick, porte les noms de Romain et de Christophe (921-931) ; à Cologne, un textile trouvé dans la châsse de saint Héribert († 1002) ainsi qu'un autre, conservé à Düsseldorf, mentionnent Basile II et Constantin VIII (976-1025). Tous ces exemples sont de technique identique (samit façonné à fils de chaîne pièce doubles) et sont traités avec les mêmes coloris, fond de couleur pourpre et décor jaune foncé [27]. Le *Liber pontificalis* mentionne à plusieurs reprises des étoffes ornées de lions, dont deux offertes par Nicolas I^er^ (858-867) à Sainte-Marie in Cosmedin doivent retenir notre attention ; pour celles-ci, l'inventaire précise que les lions étaient de grandes dimensions [28]. L'iconographie ainsi que les dimensions des motifs autorisent à leur attribuer la fonction de tentures. La chapelle palatine du palais de Palerme possède une représentation similaire sur la mosaïque qui orne le mur derrière le trône, datée de 1143 environ. Son style est proche du tissu aux lions conservé au musée de Ravenne [29]. On sait aussi, par des sources écrites, que deux tissus de ce type, au moins, étaient conservés en France : à la cathédrale d'Auxerre, à l'époque de l'évêque Gaudry (918-933), où une tenture ornée de lions passants portait le nom de Léon, sans doute Léon VI (886-912) [30], et à Crépy-en-Valois, où un inventaire du XVIII^e^ siècle indique qu'un tissu aux lions passants inscrivait les noms de Constantin et de Basile (868-869) [31]. Enfin, il est possible qu'une petite bourse-reliquaire, découverte en 1896 dans le coffre des reliques anonymes au trésor de la cathédrale de Sens, ait été découpée dans une soierie appartenant à cette catégorie [32].

André Grabar a montré l'étroitesse des rapports que ces tissus entretenaient avec les arts de l'Islam (1951-II). Les contacts entre l'industrie textile byzantine et celle du monde islamique, qui rendent parfois difficile les attributions, se matérialisent dans la terminologie spécifique aux tissus et aux vêtements. Le *Livre du préfet* de Léon VI fournit des informations sur ce phénomène pour le X^e^ siècle. Les noms arabes apparaissent dans le chapitre qui concerne la corporation des *prandioprates* (marchands de textiles) syriens : les *hareria* (probablement des vêtements de soie), les tissus désignés par les termes de *foufoulia* (« moucheté »

Fig. 3
Ménologe de Basile II, f. 350 ;
Rome, Bibliothèque vaticane

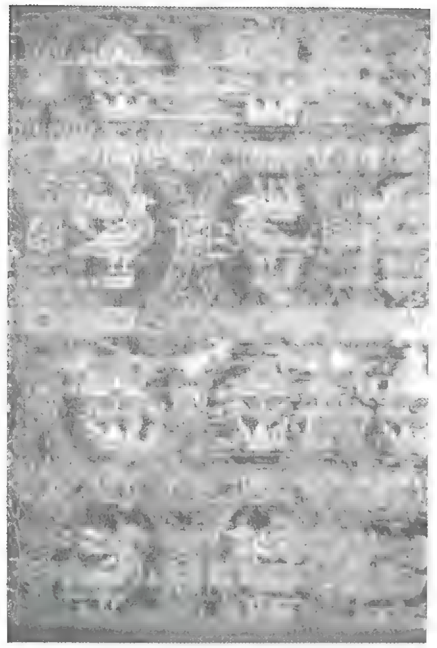
issu du mot arabe qui signifie poivre) et les *bagdadikia*. L'*avdia* — que l'on trouve aussi sous la forme *abdia* chez Constantin Porphyrogénète où il constitue le costume des démarques lors de la promotion d'un patrice — vient sans doute de l'arabe *abayah* et évoque peut-être un manteau de laine [33]. Réciproquement, on trouve des termes grecs, dont le sens précis est difficile à interpréter, chez les auteurs arabes qui nous renseignent sur les textiles. Le *bussion* des grecs devient le *buzyun* ; de l'*upokalamon* dérive le *buqalamun*, et du *sigilaton* le *siglatun*. Tantôt ces étoffes sont importées de Byzance par les Arabes, tantôt elles sont imitées par leurs soins [34]. Ces quelques exemples témoignent de la concurrence à laquelle se livraient ces deux civilisations du textile qui fournirent à l'Occident médiéval les étoffes de luxe qu'il n'était pas en mesure de produire [35].

De nombreux Juifs travaillaient dans l'industrie textile byzantine [36] ; dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, l'*Itinéraire* de Benjamin de Tudèle apporte quelques précisions sur ce point [37], car il mentionne que ses coreligionnaires exercent dans diverses branches comme la finition des vêtements, la teinture ou la fabrication des vêtements de soie. Les communautés auxquelles appartiennent ces artisans sont situées sur le territoire grec, Thèbes, Corinthe, Sparte, mais aussi à Thessalonique et à Constantinople dans le quartier de Péra. L'activité des Juifs dans le domaine des textiles subit cependant des restrictions importantes : si l'on en croit le *Livre du préfet,* il était interdit de leur vendre de la soie grège [38]. Si les Juifs étaient nombreux à exercer une profession dans le domaine des textiles à Byzance, il en allait de même dans le monde musulman, et les mouvements de cette population étaient constants entre ces régions ; il est probable qu'elle a pu être un facteur de transmission de techniques ou de motifs dans l'industrie textile des deux civilisations.

Aux environs de l'an mil, une nouvelle armure, le lampas, apparaît dans la production textile du Proche-Orient. Utilisée pour le tissage de la soie à Byzance et dans les pays islamiques, le lampas [39] permet la fabrication d'étoffes monochromes où le décor est beaucoup plus lisible que sur le samit. Ce type de tissus, désignés communément sous le terme de soieries incisées, car le motif y apparaît comme gravé sur une surface unie, a été très prisé dès le début du XI^e^ siècle [40]. L'étude de la contexture des tissus de cette époque a permis de relever une autre innovation : l'introduction de fils de chaîne pièce doubles. On ne connaît pas la véritable raison de ce renforcement de la chaîne pièce, mais on peut supposer que ce détail technique a été mis au point pour permettre le tissage de laizes plus larges et peut-être plus longues. La série des étoffes impériales aux lions a été tissée ainsi [41]. Sous les Comnènes, le haut niveau des tisserands de Byzance est confirmé par la capture des soyeux de Thèbes, d'Athènes et de Corinthe en 1146 par Roger II de Sicile qui visait ainsi à améliorer la qualité de la main-d'œuvre des ateliers palermitains ; les négociations entre Alexis Comnène et Roger II s'achevèrent par le retour des autres captifs ; mais les tisserands ne furent pas libérés [42] ; bien avant la chute de Constantinople aux mains des Croisés en 1204, l'Occident commençait à prendre sa part dans l'industrie des tissus de luxe où Byzance avait excellé.

Marielle MARTINIANI-REBER.

1. *Livre des cérémonies,* éd. VOGT, 1967, chapitre 1, fol. 25.
2. Au chapitre 76 (67) ; *ibid.,* fol. 126 v°.
3. *Botrus* en grec ; *ibid.,* chapitre 10, fol. 49.
4. Voir n° 132, et *Livre des cérémonies,* chapitre 10, fol. 49 r°.
5. Comme nous en informe le chapitre 69 (60) ; *ibid.,* fol. 118 r° consacré au rituel de la sépulture des empereurs.
6. VASILIEV, 1932, p. 158-159.
7. *Alexiade,* livre III, IV, 3.
8. THÉOPHANE CONTINUATEUR, V, 74.
9. *Ibid.,* V, 76-77.
10. GRABAR et MANOUSSACAS, 1979, fig. 102 (fol. 99).
11. *Ibid.,* pl. XIX (fol. 102 a).
12. *Digenis Akritas*, VII, 53-55, XI^e^-XII^e^ siècle (?) ; éd. MAVROGORDATO, 1963, p. 218.
13. GRABAR et MANOUSSACAS, 1979, fig. 198.
14. *Ibid.,* fig. 193 et 196.
15. *Ibid.,* fig. 246.
16. CORNU et MARTINIANI-REBER, 1987, p. 24-29.
17. *Alexiade*, livre III, X, 4.
18. Art. XXXIII, dans *M. G. H., leges sectio* III, *concilia* II, p. 740-741.
19. *Legatio,* LV, et POGNON, 1947, p. 30-31.
20. KOUTAVA-DELIVORIA, 1990.
21. *Novelle* LXXX.
22. LOPEZ, 1945, p. 40-41.
23. La Bible de Théodulf, manuscrit carolingien gardé dans le trésor de la cathédrale du Puy, a conservé, entre ses feuillets de parchemin pourpre, de nombreux textiles destinés à les préserver de l'usure, mais aucun ne peut être attribué à Byzance avec certitude (PFISTER, 1950). Il en est de même pour la doublure d'un manuscrit ottonien de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris (Ms. 2657). La reliure est doublée de deux fragments de samit façonné qui semble être d'origine espagnole.
24. DUCHESNE, II, 1892, p. 146.
25. *Ibid.*, p. 146.
26. *Ibid.*, p. 122 et 128 et notice 284.
27. MUTHESIUS, 1984, p. 235-254, 242.
28. DUCHESNE, II, 1892, p. 152-153.
29. STARENSIER, 1982, p. 224.
30. LEBOEUF, *Gesta Pontificum Autissiodorensium,* 1743, I, p. 214.
31. CARLIER. 1764, I, p. 268-269.
32. MUTHESIUS, 1984, p. 147.
33. Chapitre 57 (48), fol. 110 v°, éd. DUJCEV, 1970, p. 29.
34. LOMBARD, 1978, p. 244-245.
35. CANART, 1964, p. 49-56.
36. STARR, 1939, p. 28 et n^os^ 85 et 125.
37. STARR, 1939, p. 229-232.
38. DUJČEV, 1970, p. 33.
39. Le lampas introduit une croisure des fils de la chaîne pièce.
40. Voir les notices n^os^ 282, 283, 286 et 287.
41. Or, on a pu calculer que leur largeur devait atteindre 2,30 m environ, MUTHESIUS, 1984, p. 240 et notices 283, 285 et 286.
42. Nicétas CHONIATES, *de Manuele Comneno*, II, 8, éd. DE BEKKER, p. 129.



280

280

Suaire de sainte Foy

Byzance, IXe siècle (?)
Soie (deux fragments)
H. : 33 cm ; l. : 40 et H. : 24,5 ; l. : 13

TECHNIQUE
Samit façonné 4 lats, le 4e (bleu-vert et blanc) est latté et interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie jaune tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 21 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie sans torsion appréciable violette (l'analyse par chromatographie planaire HPTLC a montré qu'il s'agissait de garance et d'un bleu indéterminé), rose, jaune, blanche et bleu-vert, découpure de 2 passées, 48 passées au cm.

PROVENANCE
Chef-reliquaire de sainte Foy, ouvert en 1954
Conques, trésor de Sainte-Foy.

Sur un fond violet imitant la pourpre se détache un décor rose, jaune, blanc, bleu-vert. La trame blanche, très fragile, a presque partout disparu.

A l'intérieur de médaillons simples, dont le point de tangence est souligné d'une petite roue perlée, alternent selon les registres des oiseaux et des palmettes posés sur un socle perlé. Les écoinçons présentent un décor végétal marqué d'une rosace au centre. Le cou des oiseaux est orné d'un collier de perles. Les socles, les colliers ainsi que la nature des palmettes montrent une réminiscence de l'art sassanide. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
WILCKENS, 1991, p. 49-50, n° 45.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 535.

281

Simurgh

Constantinople, IXe siècle (?)
Soie
Fragment (en deux parties réunies par une couture)
H. : 44,5 cm ; l. : 56,3 (soit 37,8 + 18,5), repli sur tout son pourtour.

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 2 fils pièce, 18 fils pièce au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie sans torsion appréciable verte et vert-jaune, découpure de 2 passées, 44 passées au cm.

PROVENANCE
Paris, église Saint-Leu-Saint-Gilles, suaire de sainte Hélène ; anc. coll. V. Gay ; acq. en 1909
Paris, musée des Arts décoratifs, n° 16364.

Le décor vert-jaune, sur fond vert, se compose de grands médaillons perlés (D. environ 40 cm) contenant un *simurgh* animal fabuleux au poitrail orné de petites feuilles. La crinière est rendue au moyen de petits rinceaux stylisés. Une rangée de perles marque le départ de l'aile tandis que des festons soulignent le contour de sa queue. Un réseau de petits losanges en traduit le plumage. Au-dessus du *simurgh* est placée une petite palmette.

Les écoinçons sont occupés par un motif végétal composé de palmettes et de fleurons et ponctué, au centre, d'une rosace. La décoration peinte de la voûte de la chapelle d'Agac Alti Kilise en Cappadoce reprend le même motif (Grabar, 1971, p. 692, pl. XV). Au musée archéologique d'Istanbul sont conservés deux reliefs de marbre ornés d'un motif identique. Ces pièces ont probablement été acquises chez un antiquaire de cette ville et sont donc de provenance incertaine, même si l'inventaire indique qu'elles ont été trouvées à Istanbul (Mendel, 1966, II, p. 579-582, nos 790 et 791).

Le tissu présente, en outre, des traces de broderie effectuée au point natté qui apparaîssent sur la partie supérieure ainsi que dans l'angle inférieur gauche. Elle a été effectuée avec un fil de soie vert-jaune.

D'après la tradition, en 842, les reliques de sainte Hélène auraient été dérobées à Rome par un moine, Teutgise, qui les déposa à l'abbaye d'Hautvillers (Marne). Pendant la Révolution, le corps et le suaire de sainte Hélène furent retirés de leur châsse pour être mis à l'abri. Par la suite, les reliques furent transportées à l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris, le 29 novembre 1820. Le tissu pourrait avoir été utilisé lors d'une

281

reconnaissance de ces reliques peu après leur arrivée à Hautvillers. On peut aussi supposer qu'il a servi à les envelopper pendant leur transfert de Rome. Or, le *Liber pontificalis* nous apprend que le pape Étienne IV (816-817) offrit des étoffes précieuses à l'église Sainte-Hélène (Duchesne, 1886-1892, II, p. 50). Le style de son décor et les analogies qu'il présente avec le caftan de Mochtchevaya Balka (Riboud, 1976, p. 24-26) permettent de dater ce tissu vers le IXe siècle. De plus, une broderie romane conservée à Saint-Jean de Châlons-sur-Marne est également connue sous le nom de suaire de sainte Hélène. Elle provient aussi de Saint-Pierre d'Hautvillers (Pressouyre, 1980, p. 426-427).

Un deuxième fragment (H. : 34 cm ; l. : 24,5) a été donné au musée des Arts décoratifs en 1913 par la bibliothèque de l'U.C.A.D. qui l'avait elle-même acquis lors de la vente Didron en 1898 (don du comte Charles de l'Escalopier en 1851) tandis qu'un autre se trouve à Londres, Victoria and Albert Museum, n° 2579.1893. Il existe également des variantes du même décor à Bruxelles, musée du Cinquantenaire ; Londres, Victoria and Albert Museum (Kendrick, 1925, n° 1005, p. 35-26) ; le caftan découvert en 1969 de Mochtchevaya Balka déjà cité ; un petit fragment au musée de Chelles (Laporte, 1988, p. 146, n° 17). Cf. aussi nos 282 et 283. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
POPE, 1967, IV, pl. 200 ;
FALKE, 1913, II, p. 74, pl. 86 ; MIGEON, 1929, p. 8-15 ; BECKWITH, 1974, p. 348, pl. 14 ; RIBOUD, 1976 ; STARENSIER, 1982.

EXPOSITION
Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre, 1980, n° 94.

282

Coussin de saint Remi, dit aussi coussin d'Alphéide

Byzance, IXe ou XIe siècle (?) France, IXe siècle (broderie)
Soie
H. : 63,5 cm ; l. : 26

INSCRIPTION
Hoc opus exiguum praesul clarissimus Hincmar Alpheide jussit condere sicq dare ille quidem jussit
sed et haec mox laeta peregit protulit et factum
quod modo cernis opus quae sub honore novo
pulvillum condidit ipsum quo sustentetur dulce sacrumque
caput Remigii meritis Alpheidis ubique juvetur
ipsiusque preces hanc super astra ferant. (« Le très illustre évêque Hincmar a commandé à Alphéide de faire et de donner ce travail. Lui, il est vrai, a donné l'ordre, mais elle, de son côté, s'est appliquée, joyeuse, au travail et aussitôt fait, lui a apporté cet ouvrage que tu vois, elle lui a fait encore, par un nouvel honneur, ce coussin pour soutenir cette tête si chère et si vénérable.
Puissent les mérites de Remi aider toujours Alphéide ! Puissent ses prières la porter jusqu'au ciel ! »).

TECHNIQUE
(Dupont, Guicherd, Vial, 1962) : samit façonné 2 lats, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie beige tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 17 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup du 1er lat, 2 coups du 2e lat, soie rouge sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 60 passées au cm ; *broderie* : bandes fixées ou bordées par deux rangées de points de chaînette sur le coussin.
La broderie est effectuée par un filé or sur âme de soie blanche, organsin en S, la lame est enroulée en S, et par des soies rouge faiblement tordue en S et jaune-beige tordue en Z.

PROVENANCE
Châsse de saint Remi ouverte en 1795
Reims, église Saint-Remi, déposé au musée Saint-Remi.

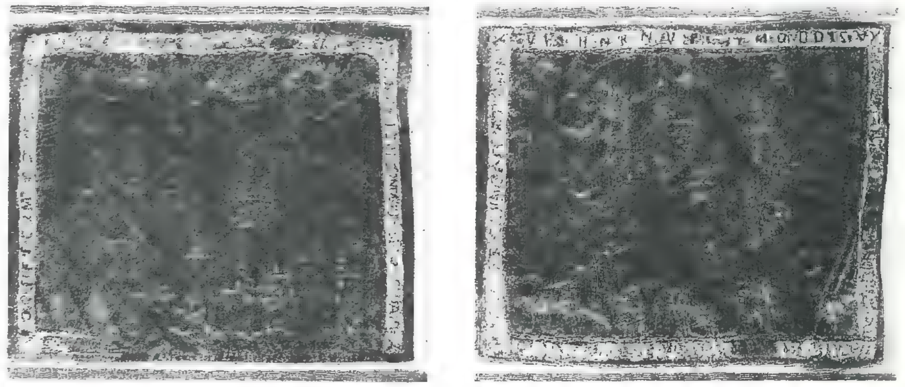
Sur une soie rouge où le décor semble gravé, on distingue des *simurghs* à l'intérieur de médaillons à la couronne perlée. Les oiseaux mythiques sont tournés alternativement à droite puis à gauche selon le registre. L'écoinçon est orné d'un motif losangé à décor végétal. Des variantes du même décor nous sont parvenues, telle la chasuble du pape saint Marc à Abbadia San Salvatore (Mancinelli, 1975, p. 119-137, et Dolcini, 1992, p. 3-16) et le linceul de saint Remi (n° 283). La broderie qui court tout autour des deux côtés du coussin, comme le précise l'inscription, est l'œuvre d'Alphéide, probablement la sœur de Charles le Chauve, petit-fils de Charlemagne, exécutée à l'occasion de la translation des reliques de saint Remi par Hincmar, archevêque de Reims, en 852.

Il se pourrait que la broderie d'Alphéide ait été réutilisée : si tel est le cas, on a donc dû découper une soierie aux dimensions du coussin primitif afin de la fixer de manière satisfaisante. Ce dernier pouvait avoir été fabriqué dans le tissu, aujourd'hui en mauvais état, qui a servi de bourrage à l'actuel coussin. Orné de la chasse de Bahram Gour, il est vraisemblablement contemporain de la translation de 852.

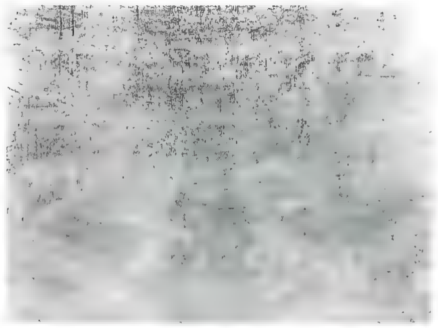
Actuellement, le coussin, mis à plat, est présenté dans un cadre qui ne permet pas une observation suffisante pouvant déterminer si la broderie a été effectuée directement sur ce tissu ou si, plutôt, elle a été appliquée après avoir été découpée de son support d'origine. Cette dernière hypothèse permettrait en effet de rapprocher cette soierie du groupe de textiles monochromes qui ont pu être attribués au XIe siècle avec certitude (Müller-Christensen, 1960, et Martiniani-Reber, 1986, p. 118-125). Elle aurait pu être utilisée à l'occasion de l'un des remaniements du tombeau, soit par l'abbé Thierry entre 1039 et 1045, soit par Hérimar entre 1046 et 1048, ou encore lors de la translation qui eut lieu au moment de la dédicace de l'église romane le 1er octobre 1049 (Prache, 1978, p. 16-17). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
DUPOND, GUICHERD, VIAL, 1962, p. 38-50 ; VOLBACH, 1966, pl. 68 ; BECKWITH, 1974, p. 353 ; RIBOUD, 1976, p. 21-42.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 155.



282



283

283

Linceul de saint Remi

Byzance, IXe ou XIe siècle
Soie
H. : 230 cm ; l. : 190 (les lisières manquent)

TECHNIQUE
(Dupont, Guicherd et Vial, 1962) : samit façonné 2 lats, sergé 2 lie 1, sens ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie beige tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 15 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup du 1er lat, 2 coups du 2e, soie rouge (l'analyse par chromatographie planaire HPTLC a montré qu'il s'agissait de kermès) sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 54 passées au cm. Les lisières transversales sont marquées par des damiers blancs et roses, hauteur de la fin de pièce : 20 mm sur 44 et 32 coups, début de pièce : hauteur 8 mm, 12 coups.

PROVENANCE
Châsse de saint Remi ouverte en 1795
Reims, église Saint-Remi déposé au musée Saint-Remi de Reims.

Le décor et les coloris sont identiques à ceux du coussin d'Alphéide (n° 282) mais les motifs sont légèrement plus grands. Ce linceul, d'une seule pièce, est dans un état de conservation remarquable et constitue l'un des plus grands tissus byzantins aujourd'hui connus, dont les dimensions en font, à elles seules, une pièce exceptionnelle. Il fit l'objet d'une reconnaissance officielle de reliques en 1646 (Marlot, 1647, éd. 1938, p. 38). Lors de la tourmente révolutionnaire, en 1793, le 23 octobre, le linceul et les autres reliques du saint furent placés dans la fosse d'un soldat récemment décédé pour les sauver de la destruction. Sans doute peut-on expliquer ainsi la présence des taches corporelles visibles sur ce textile. En 1795, ces reliques furent exhumées tandis que, l'année suivante, un procès-verbal énumère les différents tissus : linceul, coussin et suaire. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Dupont, Guicherd, Vial, 1962, p. 38, 42-50.

EXPOSITION
Trésors des églises de France, 1965, n° 154, p. 78.

284

Griffons

Proche-Orient ou Espagne, Xe siècle
Soie
H. : 52,5 cm ; l. : 64,5

TECHNIQUE
(Guicherd, 1958, p. 24-35) Samit façonné 4 lats, le 4e (blanc) est interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 2 fils pièce pour 1 fil de liage, soie beige tordue en Z, découpure de 2 fils pièce, 30 fils au cm ; trames : 2 coups de chaque lat, soie rouge, verte, jaune, blanche sans torsion appréciable (de grosseur inégale), découpure de 2 passées, 46 passées au cm.

PROVENANCE
Reliquaire de saint Chaffre (saint Théophrède)
Le Monastier-sur-Gazeilles (Haute-Loire), trésor de l'église.

Sur un fond rouge, en vert, jaune et blanc, se détachent des griffons ailés affrontés de chaque côté d'un arbre de vie garni de grappes et surmontés d'oiseaux et de quadrupèdes disposés face à face. Ce type de décor utilise d'ailleurs une figure animale pour combler un espace vide, par exemple des oiseaux sont disposés entre l'aile et la queue du griffon, de même qu'un quadrupède orne l'intervalle compris entre son bec et sa patte antérieure. Le corps des animaux est richement orné de pois, lignes en zigzag, fleurons et rangées de perles. La lisière transversale est soulignée d'une double rangée de grosses perles.

Si le motif de ce tissu est emprunté au vocabulaire ornemental de la Perse, son traitement ainsi que ses coloris permettent aussi de la rapprocher de la production de l'Espagne musulmane. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Guicherd, 1958, p. 24-35.

EXPOSITIONS
Masterpieces, 1958, n° 105 ; *Trésors des églises de France,* 1965, p. 234-235, n° 426.

284

285

285

Suaire de saint Germain d'Auxerre

Constantinople, vers l'an mil
Soie
H. : 160 cm ; l. : 121

TECHNIQUE
Samit façonné 3 lats, le 4e (bleu foncé) est interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie jaune foncé tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 12 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie jaune, bleue, bleu foncé sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 40 passées au cm. La restauration récente a montré que le tissu était fait de plusieurs fragments qui ont peut-être servi à constituer une chasuble (Girault-Kurtzemann, à paraître).

PROVENANCE
Châsse de saint Germain
Auxerre, église Saint-Eusèbe ; déposé au musée Saint-Germain

L'état, les grandes dimensions et surtout le parfait équilibre entre les motifs et les espaces laissés libres font de cette soierie l'un des plus beaux exemples de la production byzantine parvenue jusqu'à nous. De grandes aigles jaunes et bleu foncé, tenant un anneau à pendentif dans le bec, sont disposées en registres sur un fond bleu. Les oiseaux sont posés sur un socle orné de perles que l'on retrouve aussi sur leur cou et sur leurs ailes. Les pennes sont figurés par des motifs cordiformes imbriqués tandis que le corps et le haut des ailes sont décorés de demi-médaillons meublés de fleurons disposés en écailles. Les rosaces, qui meublent les espaces intermédiaires, sont composées des mêmes éléments décoratifs.

Des soieries analogues, mais moins splendides, sont conservées : chasuble de saint Albuin à Bressanone (Tyrol italien) et linceul de saint Knut (cathédrale d'Odense au Danemark). L'étoffe du saint roi danois, de moindre qualité, pourrait bien être une imitation des produits issus des ateliers impériaux. Elle aurait été déposée dans la cathédrale lors d'une donation faite en 1001 par sa veuve (Geiger, 1979, p. 132-133).

Une soierie ornée d'un grand oiseau, trouvée récemment dans un tombeau à Mochtchevaya Balka, dans le nord du Caucase, présente quelques analogies dans le rendu décoratif des ailes avec le suaire de saint Germain. Toutefois, cette étoffe est antérieure, car le tombeau fut abandonné après le IXe siècle et la conception de son décor semble moins achevée que celle du suaire (Jeroussalimskaja, 1980, p. 123-128). De plus, les portes de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs comportent sur chaque vantail deux panneaux disposés actuellement dans les angles extérieurs gauche et droit, qui sont ornés de ce même motif. De facture très proche du tissu d'Auxerre, les oiseaux ne sont cependant pas posés sur un socle et ne tiennent pas d'anneau dans leur bec. La porte, offerte en 1070 à la basilique romaine par un riche commerçant d'Amalfi, Pantaleon Viarecta, consul à Constantinople, est l'œuvre des ateliers de cette ville (cf. n° 240, fig. 1).

Le tissu, à Auxerre, enveloppait les restes de saint Germain, mort à Ravenne en 448. Deux donations de textiles précieux eurent lieu en l'honneur du saint : une en 1030 par l'évêque Hugues de Châlon qui mentionne une chasuble pourpre ornée d'aigles rouges (*casula... purpurea grandes aquilas coloris coccinei intextas* ; cf. *De gestis episc. Autiss., de Hugonis*, éd. *Patrologie latine,* 138) et l'autre en 1277. Cependant, aucune n'évoque ce suaire qui doit pourtant être contemporain de la chasuble de Hugues.

Un petit fragment de ce tissu est conservé à Florence (Bargello, ancienne coll. Franchetti, inv. 6617 ; cf. Peri, 1992, p. 73-74, n° 1). M. M-R.

BIBLIOGRAPHIE
Schlumberger, 1896-1905, I, p. 409 ; Volbach, Salles, Duthuit, 1933, pl. 91-92 ; Grabar, 1963, pl. LXXIII a ; Volbach, 1966, n° 63, p. 128-137 ; Beckwith, 1974, p. 345-353.

EXPOSITIONS
Trésors des églises de France, 1965, n° 810, p. 431 ; *Saint-Germain d'Auxerre,* 1990, n° 104.

286

Chasuble de saint Ebbon

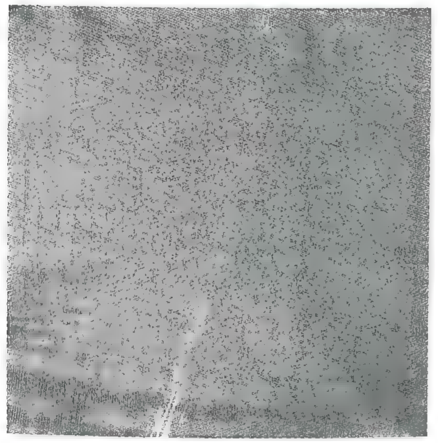
A) *Corps de la chasuble*
Constantinople, XIe siècle
Soie
H. : 145,5 cm ; l. : 208

TECHNIQUE
(Dossier Guicherd, 1960) : samit façonné 3 lats, le 2e est latté (jaune-vert et blanc), le 3e est interrompu (jaune foncé), sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 14 fils pièce doubles au cm ; trames : 2 coups, 1 coup, soie blanche, jaune-vert et jaune foncé sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 53 passées au cm.
Doublure (ancienne restauration ?)
Le bas du vêtement est doublé d'une bande de taffetas de soie rose haute de 8,8 cm, elle est appliquée au moyen d'une série de rangées de points avant en organsin soie rouge tordu en S. Le haut est retenu par un point d'ourlet fait avec un fil organsin S soie blanche.
Points de couture : le bas de la chasuble est bordé d'un point de surjet avec un fil de soie organsin S blanc ; la couture du devant est réalisée au point arrière avec un fil de soie organsin vert-jaune jaspé ; les coutures de raccord sont faites au point d'ourlet avec deux sortes de fils de soie rose et jaune organsin S.

286

B) *Galon*
Probablement contemporain de la chasuble
H. : 5,8 cm ; l. : 3,3, et H. 7,5 ; l. : 3,3

TECHNIQUE
Taffetas liseré avec trame (or) lancé, les deux lisières sont conservées (même armure que le reste). La lisière se compose de 20 fils. Chaîne : 1 seule chaîne, soie rouge sans torsion appréciable, 68 fils au cm ; trames : 1 coup de fond, 1 coup de lancé, soie rouge sans torsion appréciable, filé or tordu en Z sur âme de soie rose tordue en Z.
Le galon est appliqué sur l'encolure de la chasuble au moyen de points de couture réalisés avec un fil de soie organsin S de soie jaune.


286

C) *Doublure blanche en soie incisée*
Byzance, XIe siècle
H. : 8 cm ; l. : 22 cm

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie blanche tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 17 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie blanche sans torsion appréciable, découpure de 1 passée, 68 passées au cm.

D) *Doublure verte*
Byzance ? VIIIe siècle ?
H. : 6 cm ; l. : 16

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie rose tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 18 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie vert foncé et vert clair sans torsion appréciable, découpure de 1 passée, 40 passées au cm.

PROVENANCE
Abbaye de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, mentionnée dans l'inventaire de 1660 ; puis église paroissiale Saint-Pierre ; aliénée en 1835 auprès d'un antiquaire parisien puis coll. du comte de Bastard de L'Estang (1835) ; legs des héritiers Bastard de L'Estang, 1884 Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 349 (chasuble), B 350 d (galon), B 350 b (doublure blanche) et B 350 c (doublure verte).

L'abbé Chartraire (1897) a retracé les pérégrinations de la chasuble du trésor de Saint-Pierre-le-Vif où elle était conservée depuis le XIIe siècle au moins, jusqu'au trésor de la cathédrale où elle aboutit en 1884. L'inventaire du trésor de l'abbatiale de 1660 la donne comme celle de l'évêque Ebbon († 750) qui aurait été retrouvée dans son tombeau lors d'une translation effectuée en 976.

La chasuble est en réalité faite de plusieurs pièces. La plus importante, le corps de la chasuble, est constituée d'une soie constantinopolitaine du XIe siècle, jaune vert et blanc où des feuilles de vigne alternent avec de petits médaillons ovales tandis que, sur un autre registre, on distingue encore des aigles posés sur de petits socles perlés ; différents fragments de soie ont, depuis, servi à doubler l'encolure et le bas du vêtement. Le galon appliqué sur l'encolure offre un décor de losanges or sur fond rouge qui peut être attribué à la même époque que la chasuble. La chasuble est doublée de deux soies ; la première, une soie incisée monochrome blanche, attribuable à des ateliers byzantins du XIe siècle, est très usée ; on y distingue encore cependant un grand médaillon à couronne perlée, tandis qu'une rosace orne le point de tangence. Enfin, la seconde doublure, également de soie, verte et vert foncé, fait alterner des rosaces à motifs floraux dont le centre est marqué d'un carré, des lotus stylisés et fleurs trilobées, et une palmette composée de feuilles lancéolées et de fleurs stylisées. D'après le type de l'ornement floral, cette dernière soie pourrait être plus ancienne que les autres étoffes qui composent cette chasuble ; il pourrait donc s'agir d'un remploi d'une pièce de l'époque de saint Ebbon, ainsi préservée sous un somptueux revêtement ultérieur, peut-être exécuté lors de la translation de 976, mais plus probablement au cours du XIe siècle.
M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
JULLIOT, 1885, p. 365-367, n° 3 ; CHARTRAIRE, 1897, p. 45-46, n° 113 ; CHARTRAIRE, 1911, p. 30-32 ; ENLART, 1926, vol. III, p. 336-337 ; FALKE, 1913, II, pl. 233 ; BECKWITH, 1974, p. 353.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 292.

287

Suaire de saint Siviard

Byzance, XIIe siècle (?)
Soie et lamelle de baudruche dorée
H. : 136 cm ; l. : 89

TECHNIQUE
(Dossier Guicherd, 1960) : lampas à décor de trame lancée et de trames brochées, fond taffetas par 1 et 2 fils, décor par effets de sergé 2 lie 1 ; chaînes : 4 fils pièce pour 1 fil de liage, soie blanche tordue en Z, découpure de 4 fils pièce, 68 fils pièce au cm ; trames : 1 trame de fond, 1 trame lancée, 1 trame brochée, trame de fond et trame lancée en soie blanche tordue en Z, trames brochées en soie violette tordue en Z et baudruche dorée tordue en Z sur une âme de soie blanche tordue en Z, découpure de 2 passées, 27 passées au cm.

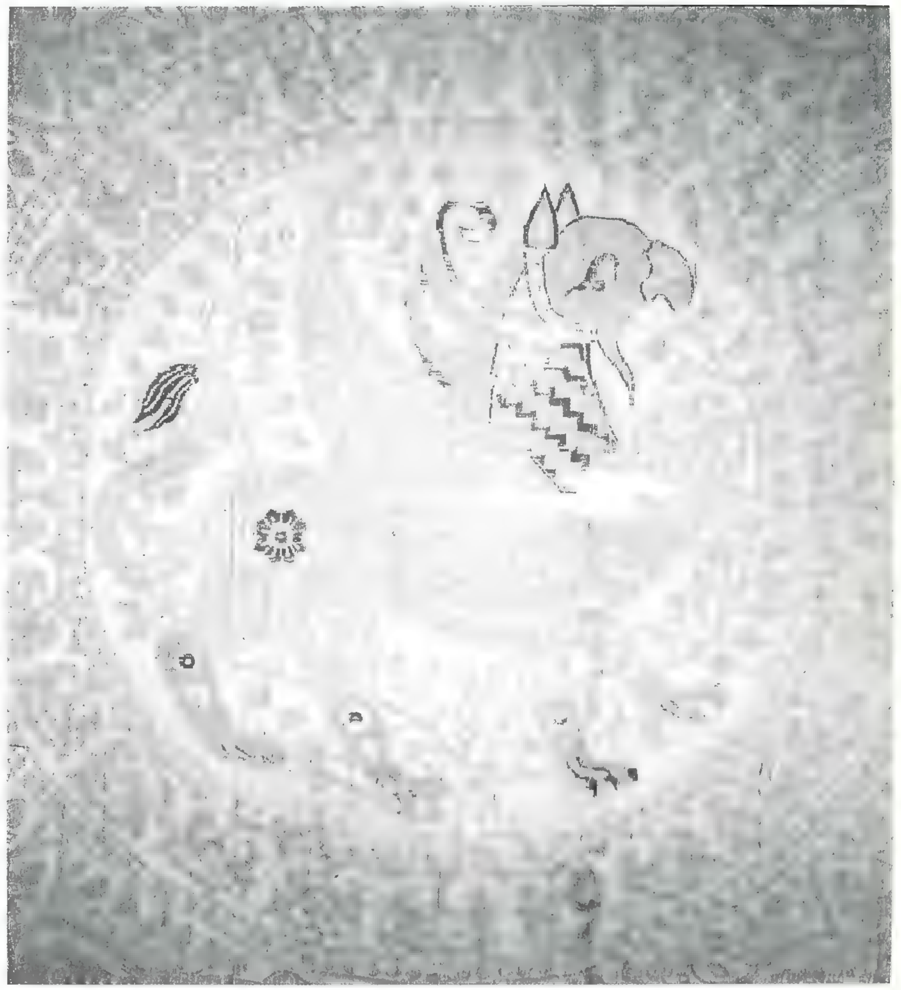
PROVENANCE
Reliquaire de saint Siviard ouvert en 1896
Sens, trésor de la cathédrale de Sens, inv. B 8.

Des médaillons à la couronne ornée de fleurons et bordée de perles contenant un griffon ailé se détachent en blanc, violet et or sur un fond blanc. Leur arrière-train est marqué d'une petite rosace tandis que sous leur ventre se développe une plante à longues tiges feuillées. De grandes rosaces ornent les écoinçons.

Le saint abbé de Saint-Calais (Sarthe) est mort en 680, mais, selon la tradition, ses reliques furent apportées à Sens lors des invasions normandes dans le courant du IXe siècle. Les reliques de saint Siviard comprenaient, outre les procès-verbaux de reconnaissance d'authenticité de 1571 et 1697, des étiquettes des XIe et XIIe siècles qui correspondraient beaucoup plus probablement à la date du tissu.
M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
CHARTRAIRE, 1911 ; FALKE, 1913, pl. 244 ; KENDRICK, 1925, p. 37 ; MIGEON, 1929, p. 37 ; VOLBACH, DUTHUIT, SALLES, 1933, p. 77-78, pl. 97 ; BECKWITH, 1974, p. 353 ; STARENSIER, 1982, p. 657-660 ; WILCKENS, 1991, p. 71-73.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 278.


287

288

288

Grand fragment du deuxième suaire de saint Potentien

Byzance, XII^e siècle
Soie
H. : 145 cm ; l. : 97

TECHNIQUE
Samit façonné 3 lats, le 3^e (rouge) est interrompu, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie jaune tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 30 fils pièce doubles au cm ; trames : 2 coups de chaque lat (dans la partie à 2 lats) et 2 coups, 1 coup (pour la partie à 3 lats), soie violette, bleue et rouge sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 52 passées au cm.

PROVENANCE
Châsse de saint Potentien, d'autres fragments du même tissu, plus petits, ont été trouvés dans le chef-reliquaire de saint Loup et dans le coffre des reliques anonymes
Sens, trésor de la cathédrale, n° B 7.

Le décor bleu et rouge, sur fond violacé, se compose de médaillons à la couronne ornée de caractères pseudo-coufiques. A l'intérieur se présentent des oiseaux affrontés qui se retournent ainsi que des griffons, adossés de part et d'autre de fleurons. Des oiseaux disposés de chaque côté d'un arbre de vie meublent les écoinçons.

L'écriture apparentée au coufique folié, très décorative, a été employée dans divers monuments byzantins à des fins purement ornementales entre le X^e et le XIII^e siècle (exp. *Calligraphie*, 1988, p. 31-35) : cette inscription est, en effet, totalement illisible, et sa forme n'imite les lettres arabes que de manière imparfaite. On peut la rapprocher d'un bandeau décoratif peint de l'église de la Mère-de-Dieu à Studenica, en Serbie, datant de 1209 (Nicolic, 1981, p. 177-183). Il semble aussi, bien que la description de l'inventaire rédigé au début du XIII^e siècle en soit peu précise, que le trésor de Patmos ait possédé deux nappes d'autel apparentées, tant par leurs coloris que par leurs motifs, à ce suaire. Ces nappes présentaient un décor de griffons et d'autres animaux sur fond violet-pourpre (Diehl, 1892, p. 494-496 et p. 513-514). Un tissu semblable, de couleur violette, avait servi à fabriquer le vêtement de l'émir dans le roman de Digenis Akritas, compilation du XI^e-XII^e siècle (Mavrogordato, 1963, p. 58). D'autres fragments du même tissu sont également conservés à Florence (Bargello, ancienne coll. Franchetti, n° F 624, cf. Peri, 1992, p. 75-82), à Lyon (musée historique des Tissus, n° 30.914/953.III.1) et à Paris (musée de Cluny, n° 22.817).

Ce tissu provient probablement d'une chasuble, comme le suggère la coupe arrondie du bas. Ce tissu aurait pu être remployé lors de la translation, faite en 1218 par l'archevêque Pierre de Corbeil, des restes de saint Potentien puisqu'un fragment de la même étoffe fut utilisé pour les reliques de saint Loup, vraisemblablement en 1210, au moment de leur ostension solennelle, par le même Pierre de Corbeil (Chartraire, 1897). M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Chartraire, 1897, n° 33, p. 19-20 ; Chartraire, 1911, n° 42, p. 453 ; Martiniani-Reber, 1990, p. 190-191, n° 123 (avec bibl.).

EXPOSITION
Saint-Germain d'Auxerre, 1990, n° 123.

289

Suaire de saint Savinien

Byzance ou pays arabes, XII^e-XIII^e siècles (?)
H. : 29,5 cm ; l. : 112,5

TECHNIQUE
Samit façonné 2 lats suivis, sergé 2 lie 1, sens S ; chaînes : 1 fil pièce double pour 1 fil de liage, soie brun clair tordue en Z, découpure de 1 fil pièce double, 15 fils pièce doubles au cm ; trames : 1 coup de chaque lat, soie rouge et jaune sans torsion appréciable, découpure de 2 passées, 36 passées au cm.

PROVENANCE
Coffre des reliques de saint Savinien, autrefois conservé à l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif avec le deuxième suaire de saint Potentien dans un vase-reliquaire mentionné dans l'inventaire de 1660
Sens, trésor de la cathédrale, inv. B 13.

Tissu à décor de pois jaunes se détachant sur un fond rouge. L'abbé Chartraire atteste de la présence de débris du deuxième suaire de saint Potentien (n° 288) adhérant encore à ce tissu et en fait remonter l'emploi à la double translation des reliques de ces saints par l'abbé Geoffroy de Montigny (1240-1280) qui donnerait donc au moins un *terminus* à ce textile. L'authentique existe encore (fig. 1).

Certains décors byzantins peints à cette période comme l'église de Bojana, datée de 1259, évoquent des costumes ornés de pois (Schweinfurth, 1965). Toutefois, quelques miniatures montrent que ce type de décor était aussi porté dans le monde arabe ; des images des *Épîtres des purs fidèles* (Bagdad, 1287) représentent certains personnages revêtus d'un long voile orné de pois qui se détachent sur un fond sombre (Sourdel-Thomine et Spuler, 1973, n° 160, p. 242-243, et Ettinghausen, 1962, p. 98-99).

En raison de sa simplicité et de sa sobriété, il est malaisé de préciser le lieu de production d'un tel tissu, car la peinture médiévale occidentale en montre aussi de nombreux exemples. Toutefois, en raison de sa technique, de la qualité de ses fils, ce textile a sans doute été fabriqué au Moyen-Orient. M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Chartraire, 1897, n° 35 ; Chartraire, 1911, n° 44, p. 38-39.

289

Céramiques IX^e-XII^e siècle

Les archéologues ne se sont intéressés à l'étude des vestiges de la vie quotidienne que depuis moins d'un siècle et les recherches sur la vaisselle byzantine sont donc récentes ; seules les pièces glaçurées et décorées, plus séduisantes, ont suscité un vif intérêt, au détriment des céramiques communes plus grossières (amphores, jarres, cruches, marmites) généralement absentes des collections privées ou publiques. Il reste de ce fait de nombreuses lacunes dans la documentation archéologique. De plus, les fouilles stratigraphiques sont restées rares, ce qui conduit le plus souvent à dater le matériel céramique par les seules comparaisons stylistiques.

Les études céramologiques ont pour but de définir des groupes de céramiques par leurs caractéristiques morphologiques ou techniques. Leur identification permet ainsi de retrouver les tracés des anciennes relations commerciales régionales. Pour cela, certaines techniques de recherches récentes, comme l'analyse par la fluorescence X ou l'observation des matériaux des pâtes au microscope polarisant, sont d'une aide précieuse, car elles permettent de différencier, par exemple, des céramiques importées d'une production locale.

Les recherches sur la céramique ont aussi pour fonction de caractériser les différentes techniques de fabrication du produit manufacturé en terre cuite. Celles-ci peuvent être parfois restituées, non pas à travers les sources écrites anciennes qui sont généralement muettes sur ce sujet, mais grâce à des comparaisons ethno-archéologiques avec des ateliers de potiers actuels et à l'observation des traces d'outil sur les pièces.

Les techniques de fabrication du vase

Deux types de matière brute ont été successivement utilisés entre le IX^e et le XII^e siècle. A l'époque macédonienne, la pâte est constituée de silice sous forme de grains de quartz ou de sable quartzeux, et d'un pourcentage moindre d'alumine sous forme d'argile blanche. Celle-ci est épurée plus ou moins parfaitement du peroxyde de fer. Sa couleur varie du blanc au blanc-gris ou rose, quand l'argile n'est pas convenablement épurée. A l'époque comnène, en revanche, la pâte est argileuse. Elle est constituée de parts à peu près égales d'alumine, de silice et d'un faible pourcentage d'oxyde de fer. Ce dernier composant donne au produit final une couleur qui varie du rouge orangé au brun-rouge.

Après extraction de carrières peut-être assez proches de l'atelier, les différents éléments étaient concassés et broyés puis séparés des impuretés visibles. Mélangés avec de l'eau (*eau de façonnage*) dans des bassins, ils étaient ensuite malaxés manuellement ou piétinés (*marchage*). On laissait ensuite cette pâte reposer (*pourrissement*) puis elle subissait enfin un dernier pétrissage avant la constitution de mottes d'argile directement façonnables.

Les techniques de fabrication utilisées dans les ateliers de potiers variaient suivant le type d'objets qui y étaient produits : les plaques d'iconostase (?) et de revêtement mural ou les récipients de table (assiettes, écuelles, plats, bols, coupes, gobelets...). Ainsi la technique qui consiste à abaisser l'argile à l'aide d'un rouleau n'a été utilisée que pendant la période macédonienne, et exclusivement pour la réalisation de grandes plaques de céramique peintes qui décoraient certains édifices publics et religieux. Ces plaques assez minces (entre 4 et 10 mm d'épaisseur) et donc très fragiles sont planes, incurvées, ou moulurées, suivant qu'elles recouvraient des murs, des colonnes, des demi-colonnes engagées ou des corniches (n^os 296-297).

La vaisselle de table des IX^e-XII^e siècles a été, en revanche, entièrement réalisée par la technique du tournage (n^os 290-295 ; 298-306). Les vases étaient fabriqués en deux temps suivant un procédé traditionnel. Après avoir fixé la motte d'argile au centre de la table de travail du tour (*girelle*), le potier creusait la motte d'une main, tandis que de l'autre, il façonnait les parois du vase. Mais la mollesse de l'argile ne permet pas de réaliser des parois minces. Celles-ci ne subissaient dans un premier temps qu'un *dégrossissage*. Cette première ébauche de vase était donc détachée de la girelle à l'aide d'un fil, puis séchée à l'ombre afin d'éviter que l'eau encore contenue dans le matériau (*eau de constitution*) ne s'évacue de manière trop brutale et entraîne des éclatements des parois. Lorsque le récipient était à demi sec, il était de nouveau fixé sur la girelle par un boudin d'argile, mais cette fois à l'envers. La base annulaire ou le pied était

alors mis en forme et les parois étaient amincies et régularisées à l'aide d'une *estèque*. Afin d'enlever les traces d'outil encore visibles dans la pâte, la surface externe du vase était parfois lissée à la main. Le récipient enfin achevé était de nouveau séché à l'ombre. Ce séchage était partiel ou total en fonction de la technique décorative qui était employée par la suite.

Dès la période comnène, certains récipients à pâte argileuse subissaient un traitement de finition spécial. Ils sont recouverts d'une fine couche d'*engobe* blanchâtre. Mais l'engobe, qui est habituellement une argile délayée, a, par conséquent, une nature et une couleur voisines de celle de la pâte du vase. Or, la couche qui recouvre les vases byzantins est blanche et n'a donc pas la même nature que celle de la pâte argileuse qui est toujours rougeâtre. Elle est en effet constituée de grains de quartz broyés très finement mélangés à de l'argile blanche décantée et débarrassée de toute trace ferreuse. Après un temps de repos qui favorisait la décantation des particules lourdes, ce mélange était filtré et il se présentait alors sous une forme assez fluide. Cette couche d'engobe intermédiaire avait plusieurs fonctions. Elle masquait tout d'abord les éventuelles irrégularités occasionnées lors du façonnage au tour. Elle créait ainsi une surface lisse et régulière qui permettait de réaliser le décor incisé et favorisait l'adhérence de la future glaçure. Elle permettait en outre d'obtenir un contraste de couleurs entre la pâte mise à nue par les incisions décoratives et le motif encore recouvert par la couche intermédiaire qui se trouvait ainsi mis en relief (n^os 298-306).

La couche intermédiaire blanchâtre pouvait être appliquée sur la surface du vase suivant deux procédés. Le premier est l'irrigation : le potier versait un peu du mélange siliceux dans le fond du vase, qu'il faisait tourner afin que les parois soient totalement enrobées. Le vase était mis à sécher reposant sur sa base annulaire ou sur son pied, ce qui occasionnait une légère surépaisseur de la couche blanchâtre dans le fond du récipient. Le second est le trempage partiel : le potier tenait le vase par sa base et le plongeait jusqu'à mi-hauteur dans le bain siliceux. Au bout de quelques secondes, il le retirait et le posait à l'envers sur une grille pour empêcher tout encroûtement le long de la lèvre. La paroi externe présente dans ce cas une limite franche et nette entre la pâte qui est brute et celle qui est enduite.

La glaçure qui recouvre les récipients des époques macédonienne et comnène est une mince couche vitreuse, transparente, qui est essentiellement constituée de silice, d'alumine et d'un fondant, l'oxyde de plomb. L'emploi de cet oxyde permettait d'abaisser le point de fusion. Tous les constituants, comme le sable siliceux, l'oxyde de plomb et les agents colorants, comme les oxydes métalliques naturels de cuivre ou de fer, étaient très finement broyés. Cette fine poudre était ensuite mélangée à de l'eau ou à une solution argileuse, afin d'obtenir un liquide crémeux. Le vase en céramique était rapidement plongé dans ce bain. Quelques secondes suffisaient car la céramique, qui est poreuse, absorbe très rapidement l'eau et sèche presque instantanément. Lors de la préparation de la glaçure, le potier devait tout particulièrement veiller à ce qu'elle ait le même *coefficient de dilatation* que celle de la pâte du vase, sous peine de la voir se craqueler ou se détacher par plaques lors de la cuisson.

Les céramiques subissaient deux cuissons successives : les récipients étaient d'abord cuits une première fois après l'élaboration du décor peint, incisé ou champlevé et une deuxième cuisson en atmosphère oxydante intervenait après l'application de la glaçure et son séchage complet.

La vaisselle byzantine à glaçure a été vraisemblablement cuite dans des fours à coupole. L'observation des vestiges de fours, notamment à Corinthe (Morgan, 1942), permet de constater une évolution dans le mode d'enfournement des vases. En effet, à l'époque médio-byzantine, les vases étaient rangés horizontalement et séparés par des cylindres en terre cuite alors qu'à la fin de la période comnène ou au début du XIII^e siècle, ils étaient cuits verticalement, empilés et séparés les uns des autres par de petits trépieds. Les traces d'arrachement de la glaçure dus à ces petits intercalaires sont alors visibles sur les fonds, à l'intérieur des vases (n^os 305-307).

Les techniques décoratives

Au cours des IX^e et XI^e siècles, la décoration des céramiques était réalisée en relief ou était simplement peinte.

Les décors en relief ont été exécutés suivant deux techniques : l'estampage et l'application.

Les vases à motifs estampés portent, sur le fond, un motif décoratif limité à un simple médaillon central (n^os 290-291). Cette technique consistait à appliquer une matrice gravée sur la surface de la pâte encore molle et permettait d'obtenir rapidement une gamme variée d'empreintes décoratives végétales, animalières ou simplement géométriques. Mais il était nécessaire de disposer, au préalable, d'une série de matrices, en bois ou en argile de forme circulaire et munies d'un tenon ou d'une petite anse.

Les vases à motifs appliqués nous montrent l'emploi d'une autre technique, qui consistait à appliquer sur la surface de la pâte, encore fraîche, des pétales modelés en argile, collés avec de l'argile délayée (*bar-*

botine). Ceux-ci pouvaient être par la suite revêtus de différents pigments colorés (nº 292).

Les décors peints des céramiques étaient réalisés suivant deux procédés. La peinture à l'oxyde métallique est la plus fréquente. L'oxyde de fer, pour les couleurs rouge, ocre et brune, ou l'oxyde de cuivre pour les couleurs verte et bleu-gris sont les plus utilisés. La teinte et son intensité variaient suivant la concentration de colorant de la préparation. Les motifs étaient peints directement sur le support argileux totalement sec. Ce n'est qu'au cours de la cuisson que les couleurs et l'éclat des oxydes se révélaient (nos 293-297). La peinture à l'engobe était également utilisée. L'emploi de cette peinture blanchâtre sous forme de motif décoratif permettait d'établir un contraste de couleurs entre la pâte argileuse de couleur rouge orangé et le décor blanc ou crème (nº 307).

Les décors étaient peints à l'aide de deux outils. Les motifs décoratifs qui présentent des traits de largeur irrégulière se terminant en pointe étaient vraisemblablement peints au pinceau, tandis que l'usage de la burette est décelable par la régularité des traits qui sont d'épaisseur constante et par un léger empâtement à chaque début et interruption de ligne (nos 294 et 300).

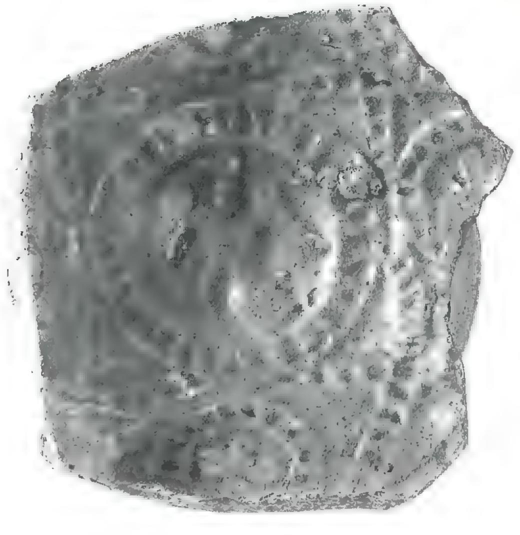
Dès la fin du XIe siècle, une nouvelle technique décorative apparaît. Les compositions sont incisées dans la surface à demi sèche du vase. Ces incisions sont faites suivant trois grandes techniques : avec une pointe fine (*sgraffito fin*) (nos 298-300), avec deux instruments conjoints, une pointe fine et une gouge (*sgraffito élaboré*) (nos 301 et 303). Enfin, le motif peut être mis en relief grâce à la technique du *champlevé* (nº 304). Le contour des motifs est tout d'abord incisé avec une pointe fine. Cette ébauche tracée, le potier mettait en relief certaines zones du décor en enlevant une mince couche de la surface du vase. Souvent d'ailleurs, les traces de gouge sont encore visibles sur le support argileux.

Nous ne connaissons qu'un petit nombre d'ateliers de potiers pour les IXe-XIIe siècles. Les céramiques à glaçure probablement originaires des mêmes ateliers sont alors diffusées dans l'Empire tout entier, et même au-delà puisque l'on en trouve jusqu'en Syrie, en Palestine et en Italie. Elles sont transportées par mer comme l'attestent les quelques épaves découvertes à Pélagonnèse-Halonnèse, à Castellorizzo, à Skopelos en Egée (cf. nos 298 et 303). En revanche, la situation semble s'inverser sous les Paléologues; un plus grand nombre d'ateliers, plus largement répartis sur le territoire de l'Empire, comme par exemple à Thessalonique et à Chypre, alimentent surtout des marchés régionaux.

La céramique se trouve donc être le fidèle reflet de la situation politique du monde byzantin. Le pouvoir centralisé de l'Empire fait place, dès le XIIIe siècle, à une autorité morcelée et éclatée. Chaque région de l'Empire, se repliant sur elle-même, s'organise et commerce à l'échelon local; la multiplicité des ateliers de céramique à cette époque en est une des conséquences évidentes.

Christine VOGT.

290



291

290

Base de plat

IXe-XIe siècle
Céramique blanche; décor en relief estampé
D. de la base annulaire : 9,2 cm;
H. conservée : 3,8

PROVENANCE
Constantinople; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 7921.

Le fragment de fond repose sur une base annulaire peu évasée, à terminaison légèrement épaissie. Il est recouvert d'une glaçure plombifère, très adhérente, de couleur jaune. L'intérêt de ce fragment réside surtout dans le thème du motif décoratif interne en relief et dans la technique de fabrication du décor. Le médaillon central ourlé contient la représentation d'un oiseau à tête nimbée (un aigle?). Un exemple similaire provient de Constantinople (Megaw, 1968, fig. 300).

Ce type de céramique a été largement diffusé dans les régions situées autour du bassin méditerranéen et de la mer Noire. La première apparition de ces vases remonte à la fin du VIIe ou au début du VIIIe siècle (on en a trouvé associés avec des monnaies de Justinien II, à Constantinople). La période d'apogée de cette céramique se situe aux IXe et Xe siècles : des récipients à décor estampé ont été en effet découverts avec des monnaies de Léon V, Michel II, Romain I, Constantin VII Porphyrogénète et Jean Ier Tzimiscès (Harrison et Firatlı, 1965; Stevenson, 1947, p. 38-40). Ces vases à pâte blanche sont montés sur des bases annulaires, le plus souvent très moulurées; la glaçure plombifère de couleur jaune pâle ne présente pas d'impuretés ferreuses. La fabrication de la céramique à décor en relief s'est perpétuée au moins jusqu'à la fin du XIe siècle : on en retrouve encore avec des monnaies de Constantin X et des céramiques décorées en *sgraffito fin*, caractéristiques de la période comnène (Stevenson, 1947, p. 47 et 51). Ces récipients présentent cependant quelques évolutions techniques notables : la pâte devient grisâtre ou rose, faute d'une épuration soignée de la matière brute; le décor estampé, souvent rehaussé de traits rectilignes ou sinueux colorés à l'oxyde de fer ou de cuivre, est recouvert sur toute sa surface d'une glaçure plombifère jaune-ocre ou verte. C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 1.1.

291

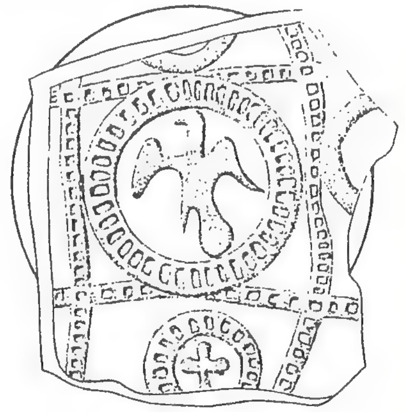
Base de plat

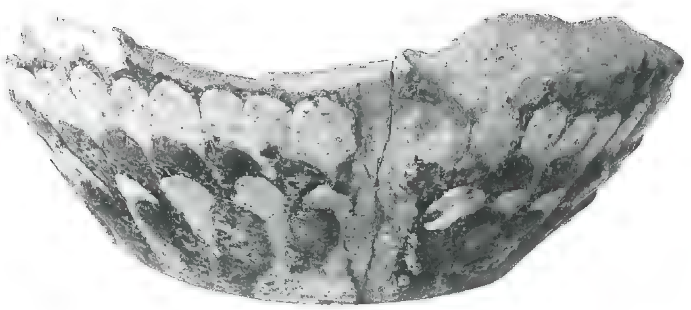
IXe-XIe siècle
Céramique blanche; décor en relief estampé
D. de la base annulaire : 8 cm;
H. conservée : 3,2

PROVENANCE
Constantinople; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 7922.

Ce fragment de plat repose sur une base annulaire évasée, assez haute et moulurée sur sa partie supérieure. La décoration en relief visible sur le fond est assez complexe et très couvrante. Les motifs animaliers et végétaux sont insérés dans des médaillons, eux-mêmes inscrits dans un quadrillage ajouré. Ils sont rehaussés de traits de couleurs verte et ocre et recouverts d'une glaçure plombifère, transparente, jaune pâle (cf. notice 290). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 4.1.





292

293

292

Partie inférieure d'un gobelet

Xᵉ siècle
Céramique blanche ; décor en relief appliqué.
D. de la base : 4,6 cm ; H. conservée : 4
Le bord de ce gobelet manque.

PROVENANCE
Constantinople ; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 7919.

Ce fragment de gobelet se caractérise par une base simple, une assise aplatie et des parois divergentes et droites. Le vase est décoré à l'extérieur de pétales appliqués, colorés successivement de rouge et de vert. Il est entièrement couvert d'une glaçure plombifère, adhérente et encore brillante, de couleur jaune pâle.

L'intérêt de ce vase réside dans sa technique de décoration. Les vases similaires sont rares dans l'Empire byzantin. On peut mentionner pourtant certains fragments qui proviennent de Constantinople (fouilles du Grand Palais ; cf. Stevenson, 1947, p. 37-38 ; de Sainte-Irène ; cf. Peschlow, 1977-1978) et de Corinthe (Morgan, 1942, p. 52) où ils furent découverts dans des niveaux archéologiques datés du Xᵉ siècle.

Des analyses chimiques de céramiques semblables ont montré l'étroite identité des pâtes des vases qui proviennent des sites de Corinthe et Constantinople ; par conséquent ces récipients furent produits dans la même région, si ce n'est dans le même atelier (Megaw et Jones, 1983, p. 257). De plus, des analyses comparatives des pâtes de ces vases byzantins et des récipients actuellement fabriqués sur le site d'Anadolu Hisari, en Asie Mineure, présentent de fortes similitudes (Megaw et Jones, 1983, p. 236). Celles-ci confirment que cette céramique à pâte blanche a été réellement produite dans les environs de Constantinople, peut-être à Nicomédie (Rice, 1930, p. 15). Cela expliquerait l'arrêt de la production de ce type de céramiques à la fin du XIᵉ siècle, après la défaite de Mantzikert en 1071 et l'abandon de cet atelier (Nikolakopoulos, 1989, p. 318). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
Vogt, 1990, pl. 8.3.

293

Tasse

Fin IXᵉ-XIᵉ siècle
Céramique blanche ; décor peint.
D. de la base annulaire : 4 cm ; H. estimée : 6
Cet objet est en fait reconstitué à partir de fragments d'au moins deux vases différents. Ce montage a nécessité un travail de limage des bords des tessons et de la base annulaire. Cette tasse était probablement munie d'une ou de deux anses (démontage et restauration P. Nadalini, 1992)

PROVENANCE
Constantinople ; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 7904.

Ce récipient se caractérise par une paroi très galbée avec une lèvre évasée amincie et une base annulaire arrondie et irrégulière. La forme se rapproche de celle de certains récipients de verre (Grabar, 1971-II, p. 91-93).

Cette tasse est rehaussée de motifs décoratifs peints. Une glaçure plombifère transparente et incolore, aujourd'hui très corrodée, recouvre les faces interne et externe du récipient. L'extérieur du vase, parsemé de pointillés rouges, est décoré d'une rangée de médaillons délimités par de petites taches noires. La lèvre est soulignée par des lignes horizontales régulières noires et ocres. Un motif de croix pointée est peint en noir sur le fond.

Le motif de la croix est courant à l'époque macédonienne : on en rencontre de multiples variations sur des tasses qui proviennent des fouilles de Constantinople (Rice, 1930, pl. 4 ; Stevenson, 1947, pl. 17.14 et 22.1 et 6), Corinthe (Morgan, 1942, p. 66, fig. 48), Athènes (Frantz, 1938, p. 457, fig. 19), Nessèbre en Bulgarie (Cimbuleva, 1980, p. 231, fig. 84-85), Cherson en Crimée (Zalesskaja, 1984-II, fig. 60) et Dinogetia dans la région du Bas-Danuble (Barnea, 1967, fig. 147.17-19). On a cru voir, dans l'utilisation de ce motif de la croix, la continuité de la tradition iconoclaste (Zalesskaja, 1984-II, 60), mais l'emploi, sur des vases en céramique, de motifs cruciformes n'est pas un indice suffisant. C. V.

BIBLIOGRAPHIE
Vogt, 1990, pl. 9.1.

294

295

294

Fond d'assiette

Fin IXᵉ-XIᵉ siècle
Céramique blanche ; décor peint
D. de la base : 9 cm ; H. conservée : 2

PROVENANCE
Constantinople (?) ; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 7911.

La surface interne de ce fragment d'assiette, à base annulaire légèrement évasée, est tout d'abord décorée d'un motif peint à l'oxyde de cuivre, à l'oxyde de fer et à l'engobe, puis recouverte par une glaçure plombifère transparente, très écaillée.

L'élaboration de la trame d'ébauche du motif concentrique a été préalablement effectuée à l'aide d'un compas (le trou laissé par la pointe de cet outil est visible sur le fond du vase ; cf. Vogt, 1993). Le médaillon central bleu-gris est ajouré et ponctué d'engobe blanc. Il est entouré par une frise ornementale peinte en noir, de caractère pseudo-coufique. Des exemples similaires proviennent de Constantinople (Rice, 1954, fig. 2) et de Cherson en Crimée (Zalesskaja, 1984-II, fig. 11-14).

Les motifs pseudo-épigraphiques ont souvent été empruntés au répertoire islamique par les Byzantins, au cours de la période macédonienne (Grabar, 1968, p. 272-288). Il suffit de mentionner, à titre d'exemple, les céramiques à pâte blanche découvertes dans la région de Cherson en Crimée et à Nessèbre en Bulgarie (Cimbuleva, 1980, fig. 90). L'intérêt suscité par ce thème décoratif n'est pas limité cependant aux Xᵉ-XIᵉ siècles. En effet, certains vases, attribués à la période comnène, présentent encore des motifs incisés inspirés de ce type de décor graphique (Parman, 1989, fig. 10 a).

Ces vases à décor peint à l'aide d'oxydes métalliques sont assez rares dans l'Empire byzantin, mais quelques fouilles en ont néanmoins produit, comme celles de Constantinople (Harrison et Fıratlı, 1966, p. 223-224, fig. 19 ; Peschlow, 1977-1978, pl. 16.7-8), Corinthe (Morgan, 1942, p. 69-70, fig. 48), Samothrace (Mc Credie, 1979, pl. 12 a), Salamine de Chypre (Hayes, 1980, fig. 21 et 23), Nessèbre (Cimbuleva, 1980, p. 230-232, fig. 88-90), Cherson (Zalesskaja, 1984, p. 49-62) et Dinogetia dans la région du Bas-Danube (Barnea, 1967, p. 238). Les monnaies, retrouvées avec ces céramiques, permettent de les attribuer au Xᵉ siècle. Mais il semblerait qu'on en trouve encore pendant le XIᵉ siècle (Morgan, 1942, p. 67). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
Vogt, 1990, pl. 10.4.

295

Fragments de vase

IXᵉ-XIᵉ siècle
Céramique blanche ; décor peint
D. de la coupe primitive : 19,5 cm
Cette coupe avait été formée de fragments d'au moins cinq vases qui furent limés puis remontés ; deux fragments sont exposés (démontage et restauration P. Nadalini)

PROVENANCE
Constantinople ; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 7899.

Ces fragments sont décorés de motifs pseudo-coufiques (cf. nº 294). C. V.

296

Quatre plaques d'iconostase

Ateliers de « Constantinople », IXᵉ-Xᵉ siècle
Céramique blanche ; décor polychrome

A) Vierge à l'enfant

L. et H. : 33 cm ; ép. : 1
10 fragments conservés ; il ne reste que quelques éléments de la partie centrale et des fragments de deux angles de la plaque

INSCRIPTION
Peinte en noir : MH[τη]P Θ[εοῦ]

B) Paon

L. et H. : 33 cm ; ép. : 1
14 fragments conservés ; il ne subsiste que la figure principale et un angle. Lors de la restauration (P. Nadalini, 1992), on a constaté que la partie inférieure des pattes du paon s'adaptait mal à l'ensemble ; de plus, les bords de ce fragment avaient été limés afin de s'ajuster au reste de la composition : cet élément n'appartient donc pas à cette plaque mais plutôt à une autre semblable, qui faisait peut-être pendant et dont on a retrouvé de nombreux autres fragments (cf. Coche de la Ferté, 1957, p. 195)

C) Fleuron

L. et H. estimées : 30 cm ; ép. : 0,8
8 fragments conservés

D) Rosace

L. et H. estimées : 30 cm ; ép. : 0,8
6 fragments conservés ; glaçure très écaillée

PROVENANCE
Acq. de R. Hecht en mai 1955 comme originaires de Brousse (Bursa) en Turquie asiatique ; proviendraient d'Üsküb̈e en Anatolie (ancienne Prusias ad Hypium, près de la mer Noire)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art AC 83 (A), 84 (B), 85 (C), 86 (D).

Ces quatre plaques, de dimensions, de technique de fabrication et de décor similaires, proviennent certainement d'un même ensemble.

Sur la première plaque, la Vierge à l'Enfant (*nikopoios*) est figurée de face, tenant le médaillon avec l'image du Christ ; tous deux sont inscrits dans un double médaillon décoré de triangles et de croix ; les angles de la plaque sont peints de motifs végétaux. Nous ne connaissons que deux autres fragments de plaque en céramique peints avec une iconographie mariale ; l'un provient de la basilique de Topkapi Sarayi à Constantinople (Ettinghausen, 1954, pl. 36.1) et l'autre du monastère royal de Preslav en Bulgarie (Totev, 1987, fig. 23). D'autres thèmes religieux ont également été représentés sur un support en terre cuite, comme le Christ (Coche de la Ferté, 1981, fig. 555 ; Totev, 1987, fig. 24), les saints et les martyrs (Miatev, 1936, fig. 5-6 ; Rice, 1954, pl. 28.1 et 30.1-2 ; Totev, 1987, fig. 14, 20-21) et diverses autres scènes comme celle de la dormition (Totev, 1987, fig. 22).

Un paon, au cou paré de perles et qui fait la roue, décore la seconde plaque. Sa tête nimbée est tournée vers la gauche. L'oiseau tient une feuille dans son bec. Il est inscrit dans un large médaillon perlé, de couleur verte. Dans les angles, on voit des feuilles vertes stylisées, en forme de rais-de-cœur. Le thème du paon est courant dans l'art byzantin : le motif de la plume de paon est souvent utilisé sur des plats en argile blanche d'époque macédonienne qui proviennent du monastère royal de Preslav (Totev, 1987, fig. 4-5) ou de Constantinople, et sur des plaques décoratives de la même époque découvertes dans l'église ronde de Preslav (Miatev, 1936, pl. 6.3 et 7.3-14 ; Rice, 1954, pl. 32.1) ou dans la basilique de Topkapi à Constantinople (Ettinghausen, 1954, pl. 32.1 et 33.1).

La troisième plaque est décorée d'un motif végétal peint en brun et vert et à l'engobe blanc crème ; ce thème se retrouve sur des plaques en argile blanche provenant des sites de Patleina et de Preslav en Bulgarie (Miatev, 1936, pl. 26-28). On a souvent souligné le caractère oriental de ce motif décoratif qui existe déjà dans la Perse sassanide (Frantz, 1934, p. 43-76).

Enfin, la dernière plaque est décorée d'un petit médaillon central à représentation végétale, entouré de plusieurs rangées de pétales appliqués en quinconce et décorés de fleurs trilobées. L'ensemble de cette composition est inséré dans un double médaillon. Les angles de la plaque sont agrémentés d'une feuille verte, en forme de rais-de-cœur. Ce motif existe aussi sur des textiles, notamment sur le suaire de Saint-Germain d'Auxerre (nº 285).

Ces plaques ont été considérées comme des éléments de revêtement mural. Toutefois, la découverte à Preslav d'une série de plaques de céramique analogues et de fragments de colonnettes et de corniches a permis la reconstitution d'un décor d'iconostase (fig. 1). Il est très probable que les pièces du Louvre aient eu une telle destination, que confirmerait la présence de la Vierge à l'Enfant. Les trois autres plaques, à décor géométrique ou floral, ne sont pas incompatibles avec un programme iconographique religieux, où se mêlent souvent les répertoires purement décoratifs et chrétiens.

De nombreuses questions subsistent encore, relatives notamment aux lieux de production de ces céramiques. Deux groupes d'ateliers au moins peuvent être aujourd'hui individualisés. Le premier est celui des ateliers bulgares de Patleina, Tuzlalâk et du monastère royal de Preslav : des zones de rejet, de rebuts de cuisson et des fours y ont été découverts et prouvent l'existence d'ateliers locaux. Le second gravite autour de Constantinople et de sa proche région (Megaw et Jones, 1983, p. 236). On a proposé de situer ces ateliers « constantinopolitains » à Nicomédie, en Asie Mineure ; cette hypothèse se fonde sur le texte d'une inscription mentionnant la décoration en céramique d'une église de la Corne d'Or qui aurait été réalisée à Nicomédie, à cette époque centre de production de céramiques connu (Rice, 1930, p. 15 et 1954, p. 74-75). Il faut cependant rappeler que des plaques décoratives en céramique comparables ont été produites sur le site de Nicée (Iznik), à l'époque ottomane, à partir de la fin du XVᵉ siècle (Atasoy et Raby, 1989 ; Rice, 1954, p. 77). Cette similitude constitue peut-être l'indice d'une permanence de l'activité des ateliers de Nicée qui pourrait remonter jusqu'à l'époque des Macédoniens : les Turcs n'auraient que repris les infrastructures déjà existantes et amplifié, amélioré, cette production de tradition byzantine (Macridy, Megaw, Mango, Hawkins, 1964, p. 277 ; Rice, 1954, p. 77). Il ne serait pas impossible toutefois que d'autres centres de production « constantinopolitains » aient pu exister dans d'autres cités proches de la capitale. C. V.

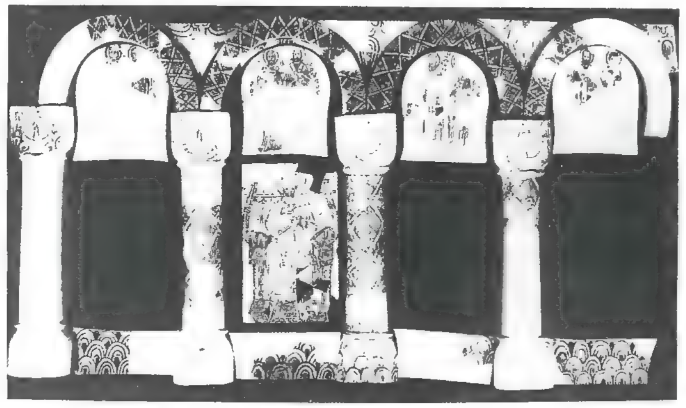
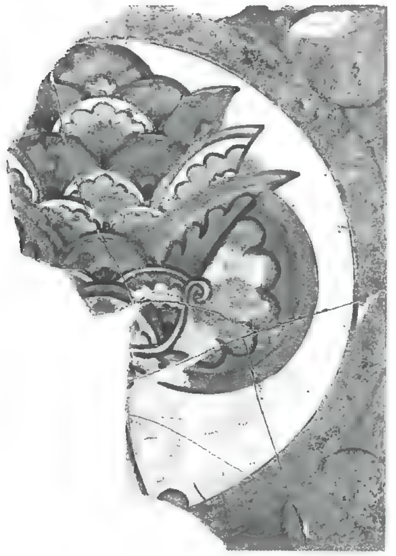


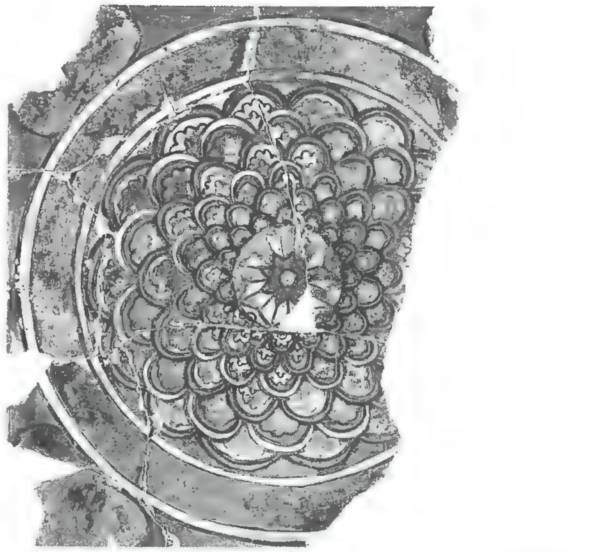
Fig. 1
Reconstitution d'une iconostase de céramique à Preslav (Bulgarie), d'après Totev, 1987

296 A

296 B



296 C



296 D

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1957, p. 197-217 ; *idem*, 1958, nº 65, 66, 68, 69 ; GHIRSHMAN, 1962, p. 410, fig. 412 a, 412 b ; SOUSTIEL, 1985, p. 140, fig. 165 ; DURAND et VOGT, 1992.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1964, nº 598 (A) ; *Splendeur de Byzance*, 1982, nº C2, C3 (A et B).

297

Fragments de plaques de revêtement mural ou d'iconostase

Ateliers « de Constantinople », IXe-XIe siècle
Céramique blanche; décor polychrome

A) Frise d'animaux

L. 32 cm; H. : 7,6; ép. : 0,7
13 fragments conservés; glaçure transparente et incolore très corrodée ne subsiste qu'en de rares endroits; plaques à trois métopes à décor animal (dont un lièvre et un lion); les couleurs utilisées sont l'ocre, le vert et l'engobe blanc crème

INSCRIPTION
Au centre : ΛΑΓ[o]C (« lièvre »);
à droite : Λε[ων] (« lion »)

B) Fragment de colonnette à décor de damier

L. : 14,5; H. : 9; ép. : 0,5
2 fragments conservés; un seul bord de cette plaque subsiste (longueur totale?); elle avait été recouverte, au cours de précédents travaux de restauration, d'un vernis; les glaçures colorées à l'oxyde de fer ou de cuivre sont en général très corrodées; seuls les traits noirs, à l'oxyde de fer, semblent avoir une bonne adhérence; décor géométrique organisé suivant une trame oblique. Ce fragment de plaque est incurvé; les bords ont été coupés en biseau afin de se raccorder verticalement à d'autres plaques. Cette forme particulière montre que ce fragment devait recouvrir une colonne ou une demi-colonne engagée

C) Fragment de colonnette à décor géométrique

L. : 9,2 cm; H. : 13,5; ép. : 0,7
1 fragment conservé

D) Fragment de tore à décor de demi-rosaces

L. : 35 cm; H. : 8,5; ép. : 0,5
7 fragments conservés

E) Fragment de tore à décor floral

L. restituée : 15,3 cm; H. : 8,4; ép. : 0,6
6 fragments conservés

F) Fragment de corniche à décor d'oves et rais-de-cœur

L. : 36 cm; H. : 7,5; ép. : 0,7
4 fragments conservés; l'angle de la plaque, à droite, manque
Le bord supérieur est régulièrement aminci, tandis que le bord inférieur est simplement découpé; ces observations morphologiques et l'organisation du décor montrent que ce fragment en céramique blanche devait être posé horizontalement sur un mur et être appliqué au-dessus d'une plaque décorative en céramique; il s'agit vraisemblablement d'un élément de corniche; des compositions similaires ont d'ailleurs été découvertes à Constantinople, en particulier à Saint-Jean du Studios (Ettinghausen, 1954, pl. 31.1); les motifs décoratifs répétifs sont peints en brun, en vert et à l'engobe blanc crème. La glaçure transparente et incolore est très corrodée

G) Fragment de corniche à décor géométrique

L. 13,4 cm; H. : 6,7; ép. : 0,45
8 fragments conservés
Le décor, semblable au précédent, se lit horizontalement; il s'agit probablement d'un élément de corniche

H) Fragment de plaque à décor de damier

L. : 6,8 cm; H. : 10,7; ép. : 0,5
Plaque plane; les bords sont biseautés

I) Deux fragments d'une plaque à décor d'ondulation

H. : 13,5 cm et 7,4; l. : 9,2 et 9;
ép. : 0,7 et 0,7
Appartiennent sans doute à une même plaque, plane, dont la forme ne peut être évaluée.

PROVENANCE
Acq. de R. Hecht en 1955, comme originaires de Brousse (A, B, D, F, I) et anc. coll. J. Pozzi (réputés provenir de Topkapi à Istanbul); legs J. Pozzi, 1971 (C, E, G, H)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 87 (A), 89 (B), 90 (D), 88 (F), et 91 (I)
Sèvres, musée national de la Céramique, MNC 23415 B 3 (C), 23425 B 6 (E), 23415 B 2 (G), 23415 B 9 (H).

Ces différentes pièces, de mêmes techniques de fabrication et de décor (cf. n° 296), ne proviennent certainement pas toutes d'un même ensemble. Celles de forme convexe correspondent à des moulures saillantes ou à des colonnettes, tandis que celles de forme concave paraissent constituer des éléments de corniche. Ces plaques ont donc assurément recouvert des éléments d'architecture; il est très possible aussi que certaines constituent des vestiges du cadre architectural d'une ou plusieurs iconostases, comparables à celle reconstituée par T. Totev avec des pièces analogues retrouvées à Preslav (cf. n° 296, fig. 1).

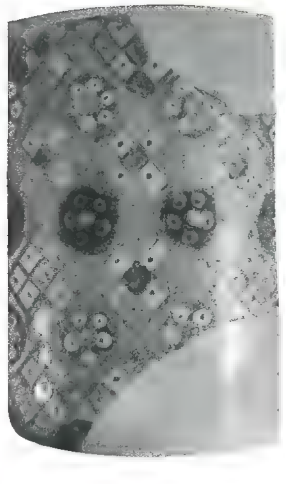
Les thèmes animaliers orientalisants (A) évoquent entre autres ceux des tissus des IXe-XIe siècles. Les demi-fleurs (D), séparées par des palmettes et entourées d'un demi-médaillon partagé en deux rangées de petits carrés pointés, sont similaires à celles de plaques retrouvées à Constantinople, dans la basilique de Topkapi (Ettinghausen, 1954, pl. 31.2) et en Bulgarie (Miatev, 1936, fig. 80). Les oves et rais-de-cœur se retrouvent sur des plaques de Preslav (Miatev, 1936, fig. 30-33, 41-43 et 45) et à Constantinople, en particulier à Saint-Jean du Studios (Ettinghausen, 1954, pl. 31.1), sur l'Hippodrome (Rice, 1954, pl. 27.1) et dans le gymnase de Zeuxippe (Rice, 1930, pl. 9 h). Enfin, les damiers, qui paraissent avoir été utilisés seulement à Constantinople, ont été considérés parfois comme des motifs d'origine orientale, grâce à des rapprochements proposés avec des fresques, en particulier de Samarra en Mésopotamie et de Baouit en Égypte (Coche de la Ferté, 1957, p. 206 et 208, fig. 12 b, d et e). Ils rappellent également certains décors géométriques des bandeaux qui entourent parfois des peintures de manuscrits. Ces plaques s'inscrivent donc parfaitement, semble-t-il, dans l'esprit des créations constantinopolitaines à l'époque des Macédoniens où le retour vers des motifs du répertoire antique se mêle à des influences des arts orientaux.

C. V.

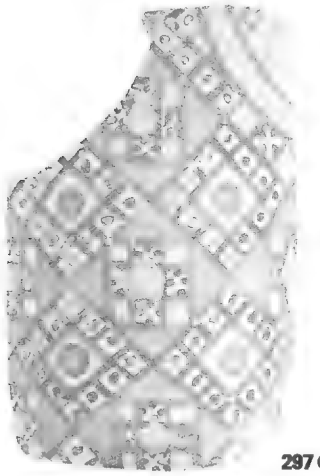
BIBLIOGRAPHIE
Coche de la Ferté, 1957, p. 187-217 (A, B, D, F, I); *idem*, 1958, n° 67 (D), 70 (A), 71 (B), 72 (F), Girshman, 1962, p. 308 (A).

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1964, n° 605 (A); *Splendeur de Byzance*, 1982, C4 (A).

297 A



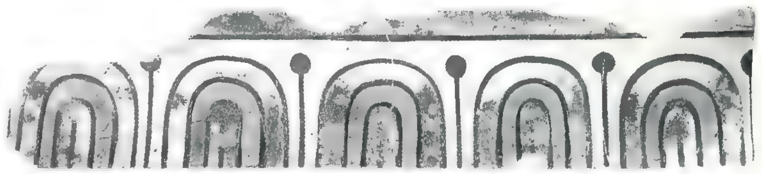
297 B



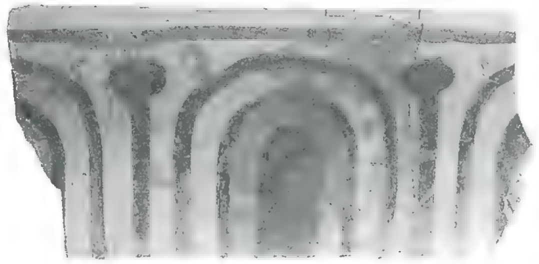
297 C

297 D

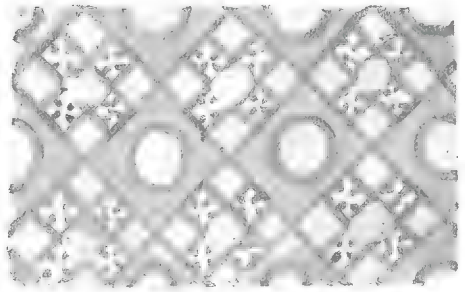
297 E



297 F

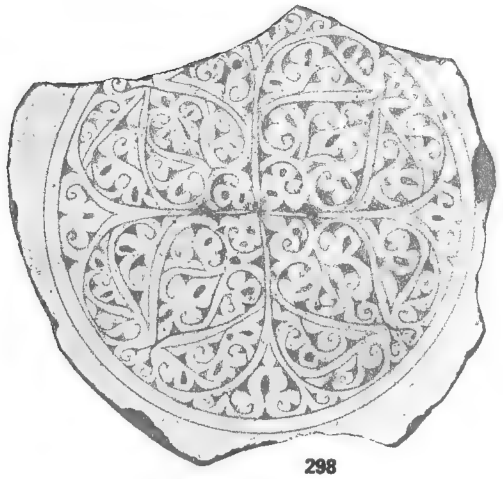


297 G



297 H

297 I



298

298

Fond d'écuelle

Fin XIe-début XIIe siècle
Céramique argileuse rouge; décor en *sgraffito fin*.

PROVENANCE
Constantinople; don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 8118.

Cette écuelle à pâte très fine est décorée de motifs végétaux stylisés, très soigneusement incisés, inscrits dans un double médaillon central, qui a été tracé avec un compas (on peut encore voir son trou d'ancrage dans le fond du récipient).

Pendant la période comnène, l'organisation du décor sur la surface interne du récipient est variable. Le décor est incisé suivant un mode concentrique (Morgan, 1942, n° 1395) ou recouvre la totalité de la surface disponible, en une large composition libre (Bakirtzis, 1981, p. 423). Les motifs décoratifs, incisés en *sgraffito fin*, parfois rehaussés de couleurs brune et verte, sont très variés et témoignent d'un constant souci de recherche et d'originalité. On peut en effet trouver des motifs géométriques plus ou moins complexes : des croix incisées sur un fond écaillé (Bakirtzis, 1981, fig. 4; Ioannidaki-Dostoglou, 1989, fig. 14-15; Lazzarini et Canal, 1983, fig. 11 et 23), des spirales et des rinceaux (Frantz, 1938, fig. 2.A9, 7.A41 et 9.A42 et A44; Parman, 1989, fig. 10 b), mais aussi des motifs animaliers d'oiseaux ou de quadrupèdes (exp. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, 1985, fig. 278-279) et, bien que rarement, des représentations humaines.

Ce type de céramique qui est de très bonne qualité a été largement diffusé dans les régions du pourtour du bassin méditerranéen et de la mer Noire : on en a découvert lors de fouilles effectuées notamment à Constantinople (Rice, 1929, p. 25), en Grèce, à Corinthe (Morgan, 1942), à Sparte (Dawkins et Droop, 1910-1911), à Athènes (Frantz, 1938), à Thessalonique (Bakirtzis, 1981, p. 424), en Serbie, à Ras (Popovic, 1989, p. 122), dans la région du Bas-Danube, à Dinogetia (Barnea, 1989, p. 141-142), en Crimée, à Cherson (Jakobson, 1950), à Paphos de Chypre (Taylor et Megaw, 1951), ainsi qu'en Italie, entre autres à Venise (Lazzarini et Canal, 1983), à Ravenne (Blake et Nepoti, 1982, pl. 89 d), à Pavie et à Otrante (Whitehouse, 1980). Toute une cargaison de céramiques de ce type a été retrouvée également dans l'épave de Pélagonnèse-Halonnèse dans les Sporades du Nord (Ioannidaki-Dostoglou, 1989, p. 157-171). Ces céramiques ont été découvertes en association avec des monnaies du XIIe siècle. La céramique décorée seulement en *sgraffito fin* ne semble pas avoir été produite au-delà de la fin du XIIe siècle (Morgan, 1942, p. 135). Mais celle à décor en *sgraffito peint* en vert et brun se rencontre encore au tout début du XIIIe siècle (Stevenson, 1947, p. 51).

Comme le prouve l'étendue de sa diffusion, cette céramique a fait l'objet d'une commercialisation importante. La finesse de la pâte, la régularité des parois, le haut niveau d'élaboration, la grande variété du décor ainsi que la très bonne qualité de la glaçure en faisaient un récipient bien adapté à une classe sociale moyenne. Cette vaisselle en céramique revêt probablement les mêmes formes et les mêmes décors que les vases plus précieux. De plus, les fortes ressemblances morphologiques et stylistiques, qui existent entre les récipients islamiques des XIe et XIIe siècles et byzantins de la période comnène, attestent la persistance des échanges entre ces deux régions (Raby, 1986, fig. 21; Bernus-Taylor, 1988, fig. 126). C. V.

299

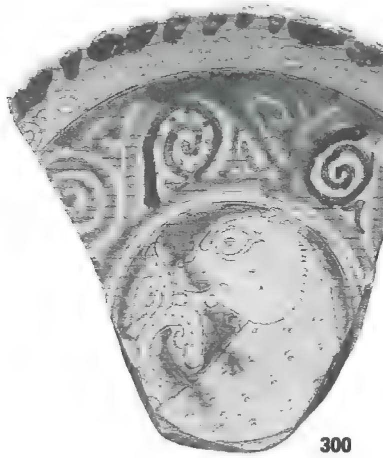
Fond d'écuelle

XIIe siècle
Céramique argileuse rouge orangé; décor en *sgraffito fin*
D. de la base : 8 cm; H. conservée : 3,4

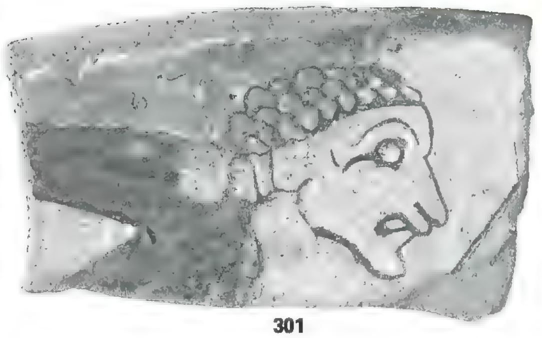
PROVENANCE
Inconnue; don P. Mallon, 1929
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8110.

Ce récipient comporte une base annulaire très basse, une panse légèrement carénée arrondie, et possédait peut-être un bord divergent et une lèvre droite à terminaison amincie. Le fond de cette écuelle présente les restes d'un personnage, tête et buste, incisé à la pointe fine et recouvert d'une glaçure plombifère, colorée à l'oxyde de cuivre (cf. notice précédente). C. V

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 23.3.



300



301

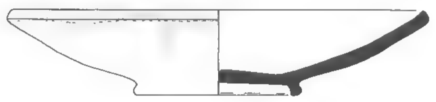
300

Fragment d'assiette

XIIe siècle
Céramique argileuse rouge orangé; décor en *sgraffito fin peint*
D. de la base annulaire : 9,4 cm;
D. de l'ouverture : 23; H. : 4,7

PROVENANCE
Probablement Constantinople; don J. Pozzi, 1971.
Sèvres, musée national de la Céramique, MNC 23415/Z1.

Cette assiette, finement tournée, repose sur une base annulaire régulière. La paroi de la panse est divergente et droite. La lèvre est droite avec une terminaison amincie. Le motif est incisé et peint à partir d'une trame d'ébauche, de type concentrique, tracée à l'aide d'un compas, dont on voit encore l'empreinte sur le fond. Une tête de griffon, incisée avec soin dans



un paysage stylisé par une palmette et peint en vert, est inscrite dans un double médaillon central. Un bandeau étroit, incisé de spirales, décore le bord interne du récipient. Des spirales sont peintes alternativement en vert et en brun, entre le médaillon central et le bandeau. La face supérieure de la lèvre porte de courts traits de couleur brune (cf. notice 298). C. V.

301

Fragment d'assiette

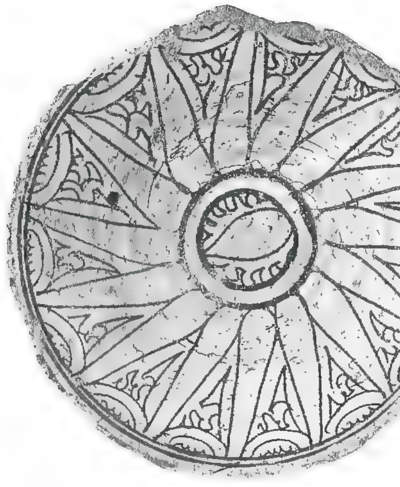
XIIe siècle
Céramique argileuse rouge orangé; décor en *sgraffito élaboré*
D. de l'ouverture reconstituée : 29 cm;
H. conservée : 2

PROVENANCE
Constantinople, ancienne collection J. Pozzi; J. Soustiel; don J. Soustiel, 1972
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, MAO 449/353.

Ce fragment de bord d'assiette possède une lèvre droite à terminaison plutôt régulière et de forme arrondie. Il est recouvert d'une glaçure plombifère, peu brillante, colorée à l'oxyde de cuivre. Une composition libre incisée devait couvrir la totalité de la surface interne disponible; ce fragment ne nous montre plus qu'une partie d'un homme, aux cheveux bouclés, probablement un soldat, thème décoratif fréquent pendant la période comnène : on peut l'observer sur des récipients provenant de Corinthe; Morgan, 1942, p. 153, fig. 130, nos 1516 et 131, n° 1502) et d'Athènes (Frantz, 1938, p. 464, fig. 30.E2). Des vases ainsi décorés ont été retrouvés, en association avec des monnaies de Jean II et Manuel I Comnène et de rares monnaies d'Alexis I, que ce soit sur les sites de Corinthe ou d'Athènes.

Les résultats des analyses des pâtes de vases similaires, qui proviennent de Corinthe, de Constantinople et de l'épave de Pélagonnèse-Halonnèse, montrent l'existence de deux ateliers : le premier est situé à Corinthe, en revanche l'emplacement du second est encore inconnu (Megaw et Jones, 1983, p. 251-253). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 61.3.



302

302

Coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse rouge orangé; décor en *sgraffito fin*
D. de la base : 4 cm; D. de l'ouverture : 14; H. : 6

PROVENANCE
Inconnue; acq. de M. Segredakis en 1936
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8977.

Ce récipient, dont la pâte présente de nombreuses inclusions de calcaire, repose sur une base annulaire irrégulière, épaisse et divergente. La paroi de panse est divergente et droite. La lèvre est droite avec une terminaison amincie. Un vase similaire a été découvert sur le site de Corinthe (Morgan, 1942, p. 137, fig. 111 E).

Cette coupe est recouverte, sur sa surface interne et sur la panse externe, d'une couche de glaçure plombifère, incolore, transparente et aujourd'hui peu brillante. La surface interne du vase porte un décor géométrique qui rayonne à partir d'un médaillon central tandis que la paroi externe est décorée de larges cercles, qui se chevauchent, peints avec un engobe blanc.

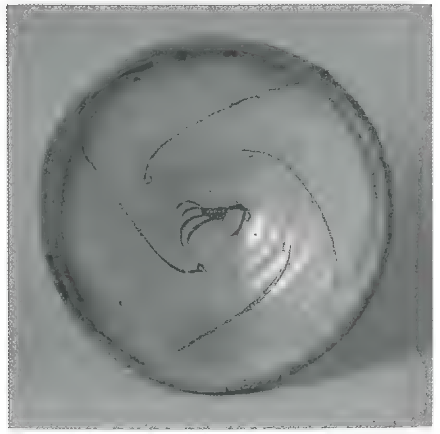
Cette coupe présente des caractéristiques techniques intéressantes. En effet, sa forme est irrégulière, les parois ne sont pas symétriques, le fond est très épais. Ces différents traits montrent le manque de soin apporté lors des diverses étapes du façonnage. De plus, le motif décoratif incisé à l'aide d'une pointe fine est peu soigné et présente de nombreuses irrégularités, qui sont également signes de maladresse et de rapidité d'exécution. Ces défauts techniques sont autant de témoins d'une baisse de la qualité de la production. Des récipients similaires ont été trouvés à Corinthe avec des monnaies de Guillaume de Villehardouin, donc postérieures à 1204, et des fragments de proto-majolique (Frantz, 1938, p. 433). Ces données nous autorisent donc à dater ce récipient de l'extrême fin du XIIe si ce n'est de la première moitié du XIIIe siècle (Morgan, 1942, p. 140). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
Vogt, 1990, pl. 24.4.

303

Coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse rouge orangé; décor en *sgraffito élaboré*
D. de la base annulaire : 12,3 cm;
D. de l'ouverture : 28,2; H. : 9,1



303

PROVENANCE
Épave entre les eaux territoriales grecques et turques; don A. Bernard, 1979
Sèvres, musée national de la Céramique, MNC 24782.

Cette coupe, à paroi épaisse, est montée sur une base annulaire irrégulière. Le bord est peu convergent et la lèvre est amincie. Un décor géométrique est incisé à la gouge et à la pointe fine.

Ce vase partage avec la céramique égéenne (Megaw, 1975, p. 34-45) deux principales caractéristiques. La première concerne la qualité de la pâte, qui présente de grosses inclusions calcaires. La seconde a trait au façonnage, médiocre et peu soigneux : les parois du récipient sont irrégulières et asymétriques. Cette céramique a

été très largement diffusée dans les régions situées sur le pourtour du bassin méditerranéen. On en trouve, entre autres, à Constantinople, à Pergame en Asie Mineure, à Corinthe, à Athènes, à Sparte, à Chalkis et à Thessalonique en Grèce, à Paphos de Chypre, mais aussi dans des sites de Syrie et de Palestine comme Césarée (Armstrong, 1989, p. 46 et Pringle, 1975, p. 171-202). Cette vaisselle a également été retrouvée dans des épaves, comme celle située près de l'île de Castellorizo et celle de Skopelos (Armstrong, 1991, p. 346). Toutefois, les centres de production de cette céramique n'ont toujours pas été découverts. C. V.

EXPOSITION
Nouvelles acquisitions de Sèvres, 1989, p. 44, fig. 36.

304

304

Fond de coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse brun-rouge; décor en champlevé
D. de la partie supérieure du pied : 6 cm;
H. conservée : 3

PROVENANCE
Constantinople; don M. Guérin, 1929
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 8119.

Ce vase est totalement recouvert d'une couche de glaçure plombifère, de couleur jaune pâle. Le fond du récipient est décoré d'un lièvre, inscrit dans un médaillon central plein, entouré de médaillons à décor ajouré; bien que très fragmentaire, il présente l'intérêt d'avoir été réalisé en champlevé.

Ce thème du lièvre a souvent été utilisé pendant la période comnène (Bakirtzis, 1981, fig. 10; Frantz, 1938, fig. 15.A90; Parman, 1989, p. 285, fig. 8 a; Yenisehirlioglu, 1989, fig. 3.D27). Des motifs similaires ont également figuré sur des céramiques décorées en *sgraffito fin* (Frantz, 1938, fig. 14.A76 et 15.A88; Morgan, 1942, pl. 45.E; exp. *Byzantine and post-Byzantine Art*, 1985, fig. 279). La composition peut être plus élaborée.

Ce type de céramiques à décor en champlevé a été, comme celui en *sgraffito fin* ou en *sgraffito élaboré*, très largement diffusé dans les régions situées autour du bassin méditerranéen et de la mer Noire. Mais seules quelques fouilles stratigraphiques permettent de suivre une évolution chronologique des motifs décoratifs. Il semblerait que les représentations d'animaux, inscrits dans des médaillons à décor varié, et incisés dans des paysages finement élaborés et complexes, soient attribuables plutôt au XIIe siècle. A la fin de cette période, les rinceaux sont de plus en plus stylisés et disparaissent totalement; le médaillon central devient alors le support d'un décor rudimentaire, témoin d'une exécution rapide.

La forme, la pâte qui présente de nombreuses inclusions, de granulométrie variable, ainsi que les parois relativement épaisses et irrégulières indiquent qu'il s'agit d'un vase datant probablement de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle. C. V.

BIBLIOGRAPHIE
Vogt, 1990, pl. 65.3.

305

Coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse rouge sombre; décor en *sgraffito fin*
D. de la base : 6 cm; D. de l'ouverture : 10,2; H. : 7,6 versé en 19

PROVENANCE
Nécropole de Myrina en 1884-1885 (nº 499 *bis*)
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 9084.

305

Ce vase complet, recouvert d'une couche de glaçure jaune verdâtre, est monté sur un pied évasé, à terminaison épaissie, arrondie. La paroi, peu incurvée, est divergente. La lèvre droite est amincie. Le fond de ce récipient porte trois traces d'arrachement de la glaçure, dues à l'utilisation d'un trépied intercalaire lors de la cuisson finale. Seule la paroi interne est décorée en *sgraffito fin* de trois feuilles lancéolées, disposées autour d'un triple médaillon central.

Cette coupe présente les mêmes caractéristiques que les céramiques dites « de Zeuxippe », comme la finesse de la pâte, le thème du motif décoratif. Ce type de céramiques a été pour la première fois découvert à Constantinople, dans les fouilles de l'Hippodrome, le long de l'édifice thermal de Zeuxippe (Rice, 1928, p. 34).

Cette céramique montre une grande diversité de techniques décoratives et de motifs. Les fouilles permettent

de suivre de manière assez précise son évolution. Ces céramiques apparaissent à l'époque comnène; elles sont alors décorées de motifs concentriques, le plus souvent tracés à la gouge, ou de motifs végétaux ou géométriques finement incisés, et recouvertes par une glaçure incolore ou jaune très pâle; mais les fonds ne portent jamais à cette époque de trace d'arrachement due à l'utilisation de trépied intercalaire. Ces vases ont été découverts, entre autres, à Constantinople, dans le Grand Palais (Megaw, 1968, p. 76, pl. 14.i), à Thessalonique (Bakirtzis, 1981, p. 429, fig. 11) et en Italie, notamment à Venise (Lazzarini et Canal, 1983, pl. 4.62 et 64). A la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle, les vases de Zeuxippe présentent des traces d'arrachement dues aux trépieds lors de la cuisson. Certains sont recouverts par une glaçure jaune pâle ou incolore. Les motifs décoratifs sont variés, végétaux (Jakobson, 1950, pl. 3.17 et 4.32) ou géométriques (Lazzarini et Canal, 1983, pl. 4.61 et 63; Pringle, 1985, fig. 12). D'autres récipients portent un décor finement incisé, rehaussé de taches ocre à base d'oxyde de fer. Ils sont également recouverts par une glaçure plombifère, transparente, de couleur jaune pâle. Les décors sont très variés et témoignent du constant souci d'originalité des potiers. On trouve des motifs animaliers, comme les oiseaux (Lazzarini et Canal, 1983, pl. 4.46), des motifs végétaux, comme la palmette (Megaw, 1968, pl. 16.c 12-14), la fleur lancéolée (Megaw, 1968, pl. 17.a), des motifs géométriques (Pringle, 1975, p. 191, fig. 60.11) ou des représentations figurées (Megaw, 1989, fig. 1).

Au XIIIe siècle et sous les Paléologues, ces vases sont décorés le plus souvent de cercles concentriques, incisés à la pointe fine ou à la gouge, et recouverts par une glaçure de couleur ocre-brun (Sanders, 1989, p. 189-199). Le fond de ces récipients présente toujours des traces d'arrachement de pernettes.

La céramique de Zeuxippe a été produite dès la seconde moitié du XIIe siècle. On la trouve en effet avec des céramiques à décor en *sgraffito fin*, sur les sites de Constantinople (Demangel et Mamboury, 1939, p. 139; Stevenson, 1947, p. 53-54) et de Corinthe (Stillwell-Mackay, 1967, p. 252-254 et 256-261). Mais elle est encore fabriquée au cours du XIIIe siècle, comme le prouvent les découvertes de Chypre (Megaw, 1989, p. 264-265), de Corinthe, de Merbaka (Megaw, 1964, p. 161), de Krokeai (Sanders, 1989, p. 189-199) et de Pergame (Spieser, 1991, p. 258) mais aussi sur des sites de Syrie et de Palestine comme Césarée (Pringle, 1985, p. 191, fig. 11.59 et 12.61-64), Tripoli (Salame-Sarkis, 1980, p. 148, fig. 13.1-8) et Jérusalem (Tushingham, 1985, p. 108-153).

Cette production émane vraisemblablement d'un atelier situé en Égée, dont nous n'avons pour le moment aucune trace archéologique (Megaw et Jones, 1983, p. 257). Cette céramique de très bonne qualité a été largement distribuée dans les régions situées sur le pourtour méditerranéen. Afin de satisfaire une demande toujours croissante dès la fin du XIIe siècle, des ateliers régionaux, en particulier ceux de Thessalonique et de Chypre, ont fabriqué un type de céramique similaire, mais de moins bonne qualité : la pâte est moins épurée, les parois des récipients plus épaisses et les motifs décoratifs irréguliers et maladroitement incisés. C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 284.

306

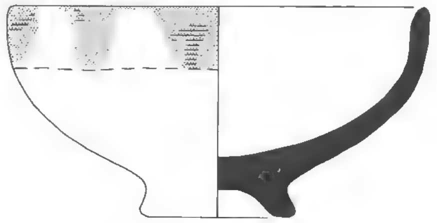
306
Coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse rouge; décor en *sgraffito élaboré*
D. de la base : 5,8 cm;
D. de l'ouverture : 15,4; H. : 7

PROVENANCE
Inconnue; acq. de M. Segredakis en 1936
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8976.

Cette coupe repose sur une base annulaire divergente, droite, à terminaison amincie. La paroi de la panse est régulièrement incurvée. La lèvre est droite avec une terminaison amincie. La forme est très similaire à celle du vase précédent. La technique du façonnage est simple et rapidement effectuée.

Le vase est recouvert d'une glaçure plombifère appliquée sur des taches et



des traits de couleur verte. On peut voir, sur la surface interne du vase, un homme vêtu d'une cotte de mailles et tenant une lance et un bouclier rectangulaire. Il pourrait s'agir d'un Croisé, dont ce serait la seule représentation connue sur un support en argile cuite. En ce cas, cette pièce devrait être attribuée à la première moitié du XIIIe siècle; nous aurions ainsi grâce à ce récipient la preuve de la continuité de la fabrication de céramiques pendant cette période troublée. C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 49.4.

307

307
Coupe

Fin du XIIe-1re moitié du XIIIe siècle
Céramique argileuse rougeâtre; décor à l'engobe
D. de la base : 6,2 cm;
D. de l'ouverture : 14,8; H. : 6,4

PROVENANCE
Salonique, église Saint-George; don de l'Armée d'Orient, 1917
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 9080 (anc. CA 2224).

Cette coupe, à pâte épaisse, repose sur une base annulaire divergente, droite avec une terminaison de forme arrondie. La paroi de panse est régulièrement incurvée et divergente. La lèvre est droite et amincie.

Ce récipient bien conservé, recouvert d'une glaçure plombifère transparente et incolore, présente un décor à l'engobe rehaussé de traits et de taches de couleur verte, à l'oxyde de cuivre. La surface interne de ce récipient présente des motifs de spirales peints à l'engobe blanc séparés par des traits. Le bord externe montre aussi une succession de traits verticaux peints également à l'engobe.

La forme très simple est caractéristique de la première moitié du XIIIe siècle et de la période paléologue (Vavylopoulou-Charitonidou, 1989, fig. 3). Des vases, qui présentent un décor similaire peint à l'engobe, ont été découverts entre autres à Constantinople (Stevenson, 1947, p. 50-51), à Thessalonique (Bakirtzis, 1981), à Athènes (Frantz, 1938, p. 441, fig. 4.A25), à Corinthe (Morgan, 1942, p. 101, fig. 78-80), à Sparte (Dawkins et Droop, 1910-1911, p. 27, pl. 18) et à Chypre (Taylor et Megaw, 1938, fig. 39).

Quelques rares fouilles permettent de dater de manière assez précise l'apparition de cette technique décorative et son évolution. Les premiers récipients décorés à l'engobe sous une glaçure plombifère, transparente et incolore apparaissent dès la fin du XIe ou au début du XIIe siècle, à Constantinople et à Corinthe. Dès le début du XIIIe siècle, un pigment de couleur verte, appliqué sous forme de taches ou de traits, rehausse le décor engobé qui est recouvert ensuite par une glaçure plombifère incolore et transparente. Des vases ainsi décorés ont été trouvés en association avec des fragments de proto-majolique, à Corinthe où ils ne semblent pas être produits au-delà de la fin du XIIIe siècle (Stillwell-Mackay, 1967, p. 262). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 17.2.

Monnaies et sceaux des Macédoniens aux Comnènes

Le rétablissement du culte des Images et le triomphe de l'Orthodoxie en 843 eurent une traduction immédiate sur les monnaies et les sceaux. Il était en effet beaucoup plus aisé de modifier les instructions données aux graveurs que de recréer d'autres formes d'expression artistiques dont les auteurs étaient encore persécutés quelques années auparavant. Monnaies et sceaux sont donc un témoignage unique du vocabulaire iconographique de l'art officiel au milieu du IXᵉ siècle. L'empereur et le patriarche, artisans de la restauration, qui tous deux étaient représentés au pied du trône du Christ sur la mosaïque du Chrysotriclinos (856-866), font graver le Christ ou la Vierge sur leurs empreintes officielles. Le buste du *nomisma* de Michel III (nº 308) comme celui du sceau d'Ignace (847-858, 867-877) [Zacos, 1984, 6b] (fig. 1) sont probablement copiés de celui des pièces de Justinien II, l'effigie de la Vierge (*Nikopoios* d'abord puis *Hodegetria* qui dominera les sceaux patriarcaux jusqu'au XIᵉ siècle) reprenant les types des sceaux impériaux préiconoclastes.

Le Christ trônant est une des créations essentielles de l'art monétaire posticonoclaste. Son importance fut ressentie par les contemporains qui baptisèrent *senzaton* (de *sessos* = trône) le *nomisma* de Basile Iᵉʳ, la première émission à un type destiné sous diverses variantes à une carrière de plus de trois siècles. Qu'il s'agisse ou non en l'occurrence d'une reproduction exacte de la mosaïque du Palais exécutée entre 856 et 866 et connue seulement par une inscription conservée dans l'*Anthologie palatine* [1], ce *nomisma* inaugure un motif significatif de l'art impérial qui achève ainsi sa fusion avec l'art chrétien. Bientôt, à partir de Constantin VII, le trône, attribut de la souveraineté, lié jusque-là aussi bien aux effigies impériales qu'à celles du Christ, sera réservé au *Pantocrator* [2]. Ainsi se met en place, de même que dans le programme iconographique des églises, la hiérarchie des types monétaires et de leurs emplacements dont les principes régneront jusqu'à la fin de l'Empire. Au Christ est réservé le droit [3], la Vierge venant alors éventuellement au revers à côté de l'empereur qu'elle bénit (nº 319); ou bien, en l'absence du Christ, la Vierge ou un autre personnage religieux a la place d'honneur et la préséance sur l'empereur [4].

La Vierge omniprésente de l'art byzantin ne s'implante que progressivement sur la monnaie posticonoclaste et son rôle y reste pour ainsi dire subordonné. Son apparition sur le *nomisma* de Léon VI est exceptionnelle (nº 309), et ses représentations ultérieures sont souvent liées tout autant à la dévotion qu'au désir d'éliminer grâce à elle l'image du co-empereur ou de l'impératrice légitimes [5]. Il faut attendre le XIᵉ siècle pour assister à une floraison de types divers de *Théotokos* sur la monnaie d'argent reproduisant des icônes célèbres de la capitale (nᵒˢ 315-317). Sur les sceaux, en revanche, celle-ci était réapparue plus tôt dès la fin de l'Iconoclasme et y resta l'un des types favoris dans une grande variété de compositions y compris comme élément de scènes à personnages multiples (Annonciation, Crucifixion, Dormition, offrande de Sainte-Sophie par Justinien; cf. Bank, 1977, 2, p. 141-144) [fig. 2]. Mais les sceaux reflètent aussi bien la persistance des modes iconoclastes, notamment les monogrammes qui demeurent en plein Xᵉ siècle et se font plus rares au XIᵉ siècle, que certains emprunts classicisants [6] (fig. 3).

La « Renaissance macédonienne » — si tant est qu'il faille lui reconnaître un caractère aussi complet que le veut Weitzmann [7] — est surtout attestée par les arts dit « mineurs ». Elle se traduit sur la monnaie essentiellement par un relatif progrès de la gravure et de l'art du portrait [8]. La rudesse, voire la grossièreté des premiers types posticonoclastes (Michel III [nº 308], Basile Iᵉʳ) cèdent peu à peu devant un traitement plus élaboré, surtout sur certaines émissions commémoratives ou de distributions, et quelques *nomismata* isolés de Léon VI (nº 309) à Romain II montrent un portrait plus individualisé [9] mais qui ne témoigne aucunement d'un retour au classicisme antique.

Le terme de « renaissance », ou en tout cas d'épanouissement, s'applique beaucoup mieux à l'art monétaire des XIᵉ-XIIᵉ siècles. Ici, et particulièrement au XIᵉ siècle, plus de distinction entre la nature des émissions ou la dénomination mais une élégance du dessin [10] et une qualité supérieure et plus uniforme de la gravure, qu'il s'agisse du précieux *nomisma* ou du moindre *follis*. L'amélioration se manifeste d'abord dans les effigies religieuses, Nicéphore Phocas achevant l'évolution amorcée sous le long règne de Constantin VII (913-959) [nº 311], tandis que les

Fig. 1
Sceau du patriarche Ignace (847-858, 867-877).
Droit et revers; Washington, Dumbarton Oaks

Fig. 2
Sceau : Crucifixion; XIᵉ-XIIᵉ siècle;
Washington, Dumbarton Oaks

Fig. 3
Sceau de Michel, protospathaire; Xᵉ siècle;
Washington, Dumbarton Oaks

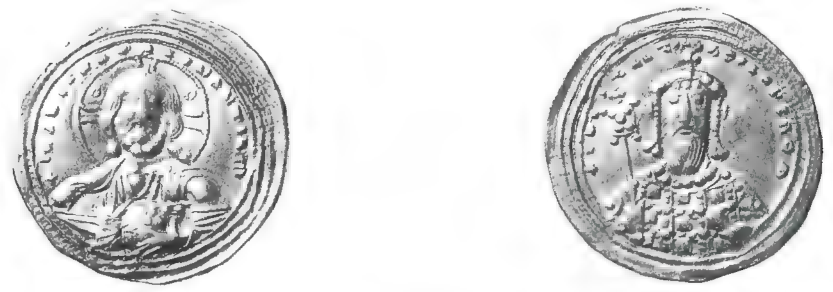


Fig. 4
Monnaie d'or de Constantin VIII (1025-1028)

Fig. 5
Hyperpère d'Alexis Iᵉʳ Comnène (1081-1118)

figures impériales gardent jusqu'à la fin du règne de Basile II (976-1025) un hiératisme et des traits confinant souvent au schématisme. A partir du deuxième quart du XI[e] siècle, peut-être en partie à la faveur de l'élargissement du diamètre du flan qui lui offre plus de place [11], le buste impérial gagne en expressivité. La galerie des successeurs de Basile II, Constantin VIII (fig. 4) et notamment les co-empereurs successifs de ses nièces porphyrogénètes Zoé et Théodora, dont les personnalités et les règnes mouvementés ont été décrits par Psellos avec tant de vie [12], paraît sur la monnaie relativement individualisée. A cette époque aussi la monnaie se départit de l'uniformité relative des thèmes qui la caractérisait sous les premiers Macédoniens : types religieux redécouverts comme l'*Hodegetria* ou la *Nikopoios* (n[os] 315-316), saints protecteurs comme Michel sur les *nomismata* de Michel IV à Thessalonique, Constantin sur ceux d'Alexis III, saints militaires de plus en plus fréquents sur toutes les dénominations, effigies en costume militaire de Constantin IX, Isaac I[er], Michel VII ou Nicéphore III [13], légendes exceptionnelles et métriques de certaines émissions bien dans l'air du temps de ce siècle de lettrés, variété des croix fleurées, pommées, etc., au revers des *folles* anonymes, autant de signes d'un foisonnement artistique qui atteint aussi la monnaie.

Une fois surmontée la crise de la fin du XI[e] siècle, l'époque des Comnènes connaîtra le même renouveau et le même rayonnement. Les tendances stylistiques de la peinture murale et d'autres monuments du XII[e] siècle, comme l'allongement excessif des personnages ou une certaine intensité dramatique, s'observent par exemple sur l'hyperpère d'Alexis I[er] (fig. 5) : la petitesse de la tête par rapport au reste du corps parait destinée à suggérer une perspective vue d'en bas qui rehausse la grandeur de l'empereur et en accentue l'imposante dignité volontairement soulignée par l'ampleur du manteau de cérémonie et la série de perles de sa bordure exagérément agrandies pour en faire comme autant de globes dans la continuité du globe — d'ailleurs symbolique — tenu en main gauche. Plus tard, l'intérêt qu'Andronic I[er] portait à la monnaie, comme à d'autres de ses commandes artistiques qui elles, ne nous sont pas parvenues [14], s'exprime à la fois par la qualité de la gravure et dans une iconographie originale (portrait à la barbe bifide, uniformité de la thématique sur toutes les dénominations — Vierge au droit, le plus souvent *Episkepsis*, empereur couronné par le Christ au revers) qui prend à plaisir le contrepied de la hiérarchie antérieure tout en s'inscrivant dans l'évolution d'un des siècles les plus brillants du Moyen Age byzantin.

Cécile MORRISSON.

1. (I, 106). Contrairement à l'opinion commune de BELLINGER, de GRIERSON ou de BRECKENRIDGE, CUTLER (1975, p. 9) verrait le trône de cette mosaïque plus proche des trônes impériaux doubles des monnaies des V[e]-VIII[e] siècles (Zénon-Léon, Justin-Justinien, Justin II-Sophie, Constantin V-Léon IV).
2. GRABAR, 1936, p. 25-26. Pour une discussion des différentes variétés de Christ trônant et en buste et une comparaison détaillée avec les autres formes artistiques, voir GRIERSON, 1973, I. Belle étude dans CUTLER (1975, p. 7-52) des variations du thème du « trône au dossier en forme de lyre » — celui de la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie et de plusieurs émissions monétaires — et interprétations de celui-ci comme la reprise d'un motif proto-byzantin où le trône serait à la fois celui de la Sagesse divine (Salomon) et celui du Logos (nouvel Orphée et nouveau David) apportant l'harmonie au monde.
3. Comme sous Justinien II, de qui date cette innovation. Le fait que la face à l'effigie religieuse (mais non la croix) l'emporte est démontré par les cas de monnaies à légende continuant d'une face sur l'autre (ex. n[os] 316-317) où celle-ci commence aux côtés du Christ ou de la Vierge. Dans l'usage courant le Byzantin considérait comme droit la face impériale (Pachymère dit que la Vierge figure au revers — *opisthen* — de l'hyperpère (n[o] 395) [GRIERSON, 1973; BERTELÈ, 1978, p. 32-33]. C'était également le droit au sens technique, le portrait impérial figurant sur le coin d'enclume (BENDALL et SELLWOOD, 1978).
4. Une autre forme de hiérarchie peut s'établir suivant les métaux : ainsi sous Alexis Comnène la monnaie d'or porte le Christ et la monnaie d'électrum la Vierge seulement, d'où son nom de *théotokion*.
5. Ainsi sans doute sur les *nomismata* de Nicéphore II, de Jean I ou de Romain III.
6. Dus peut-être à la copie de gemmes ou de monnaies antiques (OIKONOMIDES, 1985, p. 16; MANGO, 1978, p. 282; CUTLER et NESBITT, 1986, p. 134-135).
7. Voir la discussion de MANGO, 1978, p. 274 et sq.
8. Ce progrès est tout aussi manifeste sur les sceaux où s'observe également un certain « ornemanisme » du style : bordures décorées, croix fleurées, lettres parfois bouletées à l'image de celles des manuscrits et le développement de thèmes animaliers, paons, griffons et autres.
9. Plus expressif encore sur les sceaux impériaux de grand module de la même époque (ZACOS et VEGLERY, 1972, n[os] 68-70).
10. Noter par exemple la souplesse des drapés par rapport à leur raideur sur les monnaies du X[e] siècle, ou le traitement de l'*Hodegetria* sur la monnaie de Romain III (n[o] 316) ou le sceau d'Alexis Stoudite (v. 1040), comparés aux sceaux patriarcaux des IX[e]-X[e] siècles (ZACOS, II, n[os] 8-10).
11. Mais pose aussi des problèmes techniques. Sur ces phénomènes liés à la dévaluation de la monnaie d'or byzantine à la fin du X[e] et au XI[e] siècle et l'adoption de la curieuse forme concave pour le *nomisma histaménon* qui en découle, voir MORRISSON *et al.*, 1985, p. 129-133, et DELAMARE, MONTMITONNET, MORRISSON, 1984, p. 18-25.
12. Michel PSELLOS, *Chronographie,* éd. et trad. E. Renauld, Paris, 1926 et rééd. 1967.
13. Dans la plupart de ces types, il y a sans nul doute la même volonté de retour au thème romain classique de l'empereur triomphant que dans le Psautier de la Marcienne par exemple. Cette volonté classicisante existe aussi peut-être chez Isaac Comnène, mais là, et notamment dans l'effigie avec l'épée brandie, il y a aussi une influence d'un motif en vogue sur les marges orientales de l'Empire (THIERRY, 1988, p. 135).
14. NICÉTAS CHONIATES, *Historia,* Bonn, p. 431-434.

308

Nomisma de Michel III (842-867)

Constantinople. Frappé en 843 (?)-865
Or
19 mm; 4,40 g
Au droit : IhSUS XRISτOS* ; buste de face du Christ (avec la barbe et les cheveux longs) vêtu de la *stola* et du *kolobion,* bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles. Derrière sa tête, une croix
Au revers : + MIXAHLS (καὶ) ΘЄOdORA (« Michel et Théodora »); bustes de face de Michel III, à gauche, et de Théodora, à droite. Michel III, couronné, est vêtu de la chlamyde; Théodora, portant une couronne à deux pointes ornée d'une croix, est vêtue du *loros*; entre leurs têtes une croix.

308

308 revers

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3048.

Ce type monétaire reprend celui de Justinien II (ci-dessus, n[o] 120) sans doute l'un des rares modèles dont aient pu disposer les graveurs. Mais il le traite de façon assez maladroite, bien éloignée de la facture encore « classicisante » de celui-ci. Par ailleurs, il n'en recopie pas le REX REGNANTIUM qui réapparaîtra seulement à partir du règne suivant sous Basile I[er]. La légende est hellénisée tout en conservant cette épigraphie mixte gréco-latine qui subsistera sur les monnaies jusqu'à la fin du XI[e] siècle. Il fut très probablement émis quelque temps après la restauration des images de mars 843 et en tout cas avant que Michel III écarte Théodora du pouvoir (856) C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 517, 533-534, n[o] 06, p. LXXII, 06; GRIERSON, 1973, p. 164-165, 454-455, 458; GRABAR, 1984, p. 143-144, 219-221.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n[o] 26.

309

Nomisma de Léon VI (886-912)

Constantinople. Frappé avant 908
Or
20 mm; 4,36 g
Au droit : + mARIA + ; buste de face de la Vierge orante vêtue de la *stola* et du *maphorion*; dans le champ à gauche, M-P, à droite, ΘU
Au revers : LЄON ЄN X.[ριστ]ω bASILEUS ROmЄωN (« Léon en Christ, empereur des Romains »); buste de face de Léon VI (barbe longue) portant une couronne fermée, vêtu de la chlamyde avec un *tablion* orné de trois points; en main droite le globe avec une croix patriarcale.

309

309 revers

PROVENANCE
Anc. fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 853.

Ce type est rare à plusieurs titres. Peu d'exemplaires en ont été conservés, et son émission fut probablement limitée à une occasion — que nous ignorons — à la fin du règne de Léon VI, avant la naissance tardive de son fils Constantin VII en 905 et leurs monnaies communes de 908-912. En effet, il montre l'empereur sous les traits d'un homme âgé, un portrait réaliste dont la numismatique byzantine offre très peu d'autres exemples. C'est enfin la première représentation de la Vierge (ici la *Blachernitissa*) dans l'art monétaire byzantin. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
DE SAULCY, 1836, p. XIX, 7; GRIERSON, 1973, p. 169-173, 508, 512; MORRISSON, 1970, p. 549-550, 552, p. LXXVI, 01.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n[o] 31.

310

Nomisma d'Alexandre (912-913)

Or
21 mm; 4,37 g
Au droit : + IhS[οῦς] XP[ιστό]S RЄX RЄGNANTIUm (« Jésus-Christ roi des régnants »); le Christ avec le nimbe crucigère, vêtu de la *stola* et du *kolobion,* bénissant de la main droite étendue, tenant en main gauche les Évangiles, assis de face sur un trône au dossier en forme de lyre
Au revers : + ALЄXANdROS AUGUStOS ROm' (« Alexandre, « auguste » – empereur – des Romains »); à gauche, Alexandre, barbu, couronné, vêtu du *divitision* et du *loros,* debout de face, tenant en main droite le globe crucigère; à droite, saint Jean-Baptiste le bénit de la main droite.

310

310 revers

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Sch. 3115.

Ce type est lui aussi rare à plusieurs titres. La brièveté du règne d'Alexandre, frère de Léon VI et longtemps écarté du pouvoir par celui-ci, en a

forcément limité l'émission, et seule une douzaine d'exemplaires de ce *nomisma* nous sont parvenus. De plus, c'est la première représentation de l'empereur associé à un saint sur la monnaie byzantine. On a longtemps identifié sans raison ce saint avec saint Alexandre. Il s'agit en fait (Thierry, 1992) de saint Jean Prodrome, reconnaissable à sa longue barbe et à son manteau d'ermite, et dont c'est d'ailleurs la seule figuration numismatique connue. Ce choix s'explique par l'association du saint avec la théophanie du Jourdain, image dans la tradition impériale de l'onction divine accordée aux porphyrogénètes, comme l'était Alexandre. Le Christ trônant du droit marque un retour au type du *senzaton* (*nomisma* « au trône ») de Basile Ier inspiré par la mosaïque du Chrysotriclinos restaurée à la fin du règne de Michel III. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Grierson, 1973, p. 152-157, 522-525; Morrisson, 1970, p. 559, pl. LXXVI, 01; Thierry, 1992.

311

Nomisma de Constantin VII (913-959) et Romain Ier (920-944)

Constantinople. Frappé de 931 à 944
Or (92,95 % ; argent 5,7 % ; cuivre 1,35 %)
21 mm; 4,35 g
Au droit : + IhS[οῦs] XR[ιστό]S RЄX RЄGNANTIUm (« Jésus-Christ roi des régnants ») ; le Christ avec le nimbe crucifère, vêtu de la *stola* et du *kolobion,* bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles, assis de face sur un trône au dossier perlé en forme de lyre
Au revers : + COnSTAnTINOS CЄ ROmAN' ЄN X[ριστ]ω b[ασιλεις] ROm' (« Constantin et Romain en Christ empereurs des Romains »); à droite, Romain Ier, à gauche, Constantin VII, enfant, couronnés, debout de face sur un *souppedion,* tenant entre eux une croix patriarcale (la main de Romain Ier au-dessus sur la haste) et de leur main ext. le globe crucifère; Romain Ier est vêtu de la chlamyde avec le *tablion* orné d'une croix, et Constantin VII du *divitision* et du *loros*.

PROVENANCE
Cabinet du Roi, acq. de M. Rollin en 1833
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 856.

On voit ici l'une des plus belles représentations monétaires du Christ sur le trône au dossier en forme de lyre, très proche de la célèbre mosaïque du narthex de Sainte-Sophie. La beauté des proportions et la qualité du style contrastent avec la maladresse des autres figurations de Christ trônant des règnes et des émissions antérieures du même règne.

Au revers, les détails du type et de la titulature sont révélateurs des finesses « byzantines » dans le cas d'une association au pouvoir difficile comme celle de Romain Ier Lécapène qui fut d'abord le co-empereur associé de Constantin VII Porphyrogénète de 920 à 921 avant de devenir lui-même l'empereur principal et de reléguer l'empereur légitime à une place secondaire, inférieure même à celle de ses fils. Ici la prééminence de Romain Ier se marque par le fait que sa main sur la croix est au-dessus de celle de Constantin et qu'il est vêtu de la chlamyde et non du *loros*, généralement réservé aux co-empereurs ou aux empereurs défunts. Constantin toutefois est nommé le premier dans la légende et tient aussi le globe. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Grierson, 1973, p. 152-158, 522-525; Morrisson, 1970, p. 561-565, 569, p. lxxvii, 13; Cutler, 1975.

312

Nomisma de Constantin VII (913-959) seul

Constantinople. Frappé de janvier à avril 945
Or
19 mm; 4,41 g
Au droit : + IhS[οῦs] XP[ιστό]S RЄX RЄGNANTIUm (« Jésus-Christ roi des régnants »); buste de face du Christ avec le nimbe crucifère, vêtu de la *stola* et du *kolobion,* bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles
Au revers : + COnSTAnT.[ινος] AVT'[o]CRAT'[ωρ] b'[ασιλεὺς] R'[ωμαὶων] (« Constantin autocrator, empereur des Romains »); buste de face de Constantin VII, avec la barbe longue, portant une couronne fermée, vêtu du *loros,* tenant en main gauche un globe surmonté d'une croix patriarcale.

PROVENANCE
Acq. de M. Hoffmann, Paris, en 1876 (K 1819)
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 885.

Le type de Christ est traité ici avec une qualité bien supérieure à celle des monnaies de Michel III (nº 308) et

Fig. 1
Ivoire de Constantin VII
Moscou, musée Pouchkine. Détail

Fig. 2
Ivoire de Constantin;
Washington, Dumbarton Oaks. Détail

Fig. 3
Sceau de plomb de Constantin VII;
Washington, Dumbarton Oaks

caractéristique de la Renaissance macédonienne. La façon dont le Christ tient les Évangiles de sa main plaquée sur la poitrine est caractéristique d'une image en buste proprement dite et diffère donc de celle des *solidi* de Michel III empruntée à la partie supérieure d'une icône du Christ trônant. C'est un bel exemple de Christ *Pantocrator* que l'on retrouve avec des traits analogues sur nombre de monnaies de la fin du Xe et du XIe siècle (p. ex. ci-dessous, nº 314).

Le portrait de Constantin VII « avec ses traits fins et son expression pensive est l'une des plus belles réalisations de l'art monétaire du Xe siècle » (Grierson) que l'on comparera avec l'ivoire de Moscou (fig. 1; cf. Goldschmidt-Weitzmann, 1934, nº 35) et celui de Dumbarton Oaks (fig. 2; cf. Weitzmann, 1972, nº 25). Il s'inspire de celui de Léon VI (nº 309) mais le surpasse en qualité et s'inscrit dans une trop brève mode de portraits réalistes inaugurée par celui-ci. En témoignent les monnaies de bronze et les sceaux de plomb de Romain I (Morrisson, 1970, pl. LXXVIII, 51; Zacos et Veglery, 1972, 68), les plombs de Constantin VII lui-même (fig. 3, *idem*, nº 70) et les rares monnaies d'or de son fils Romain II (Grierson, 1973, pl. XL, 1-2). Le titre d'*autocrator* fait ici sa première apparition sur la monnaie d'or. Il avait été pour la première fois employé en 912 sur la monnaie d'argent d'Alexandre. Nul doute qu'il ne vise à souligner que Constantin VII exerce enfin le pouvoir impérial dans sa plénitude. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Grierson, 1973, p. 149-150, 167-169, 531-532, 535, 551 (nº 13); Morrisson, 1970, p. 561-565, 568-569, pl. LXXVII, 11.

311

311 revers

312

312 revers

313

Miliarèsion de Nicéphore II Phocas (963-979)

Constantinople. Frappé de janvier à avril 965
Argent
22 mm; 2,96 g
Au droit, inscription sur cinq lignes précédée et suivie d'une croisette entre deux tirets : nICHF,[όρος]/ Єn X'[ριστ]ω AVTO/CRAT,[ωρ] ЄVSЄb'[ής] / bASILЄUS / RωmAIωn' (« Nicéphore en Christ, autocrator, pieux empereur des Romains »)
Au revers : IhSUS XRISTUS nICA (« Jésus-Christ sois vainqueur »); croix croisetée au-dessus d'un globe et de deux degrés; au centre, dans un quadrilobe, buste de face de Nicéphore II barbu, couronné, portant le *loros* droit; de part et d'autre n/IC(η)/F(όρος) (« Nicéphore »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3170.

313

313 revers

Le type du *miliarèsion* iconoclaste

(cf. n[os] 139-140) était resté plus d'une cinquantaine d'années inchangé après la restauration des Images. Ce fut Alexandre qui introduisit le premier un buste au centre de la croix ; une *imago clipeata* du Christ évoquant la crucifixion, thème dont la représentation se développe à Byzance dès le IX[e] siècle (Grabar, 1985, p. 239-240). Ses successeurs, à partir de Romain I[er], développèrent une autre forme de croix où le médaillon quadrilobé central portait désormais le buste impérial. Schlumberger y a vu une forme empruntée aux croix-reliquaires de l'époque. Quoi qu'il en soit la formule permettait d'introduire l'effigie impériale sur le type aniconique et constitue un compromis typique de l'époque posticonoclaste. C. Mo

BIBLIOGRAPHIE
Schlumberger, 1896, p. 494 ; Déer, 1955, p. 67-69 ; Grierson, 1973, p. 149-150, 167-169, 531-532, 535, 551 (n° 13) ; Morrisson, 1970, p. 561-565, 568-569 (n° 11), pl. LXXVII, 11.

314

Follis anonyme religieux

Constantinople. Frappé de 976 à 1025
Cuivre
33 mm ; 22,54 g
Au droit : + ЄmmANOYHΛ +
(« Emmanuel ») ; buste de face du Christ avec le nimbe crucifère, vêtu de la *stola* et du *kolobion,* bénissant de la main droite, tenant en main gauche les Évangiles
Au revers, inscription sur quatre lignes précédée et suivie d'une étoile à six branches entre deux tirets : + IhSUS / XRISτUS / bASILEU[ς] / bASILE[υοντων] (« Jésus-Christ Roi des régnants »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Maspero ; acq. en 1954
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Maspéro 242.

En 971, écrit le chroniqueur Skylitzès, l'empereur Jean I Tzimiscès, « ordonna de graver sur le nomisma et sur l'obole [*follis*] le portrait du Sauveur, ce qui n'avait jamais été fait auparavant ; de l'autre côté étaient gravées des lettres romaines [*latines*] disant à peu près : Jésus Christ Roi des rois. Et les empereurs conservèrent cet usage par la suite ». A une erreur près puisqu'il n'y eut pas de monnaie d'or (*nomisma*) anonyme et que le portrait du Christ figurait depuis plus d'un siècle sur celle-ci, le rapport est exact et témoigne du retentissement de cette innovation originale qui dura plus d'un siècle, jusqu'en 1092, d'abord à l'exclusion de tout autre monnaie d'appoint, puis à côté de *folles* au nom de l'empereur, à partir de 1059 et n'eut d'équivalent dans aucun autre État. La souveraineté impériale y cède en effet toute la place à la royauté suprême du Christ. A côté de la piété personnelle des empereurs, le contexte des offensives anti-arabes et de l'expansion byzantine de l'époque peut avoir favorisé ce type de profession de foi. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Morrisson, 1970, p. 584-587, 597, n° 40, pl. LXXX, 40 ; Grierson, 1973, p. 635-641, 658 (n° A2.21).

315

Miliarèsion anonyme religieux

Constantinople. Frappé en 989 ou plutôt vers 1030-1040
Argent
26 mm ; 2,76 g
Au droit : ΘCЄ B[οή]Θ,[ει] BASIL[ευ]S'[í]
(« Vierge, viens en aide aux empereurs ») ; buste de face de la Vierge nimbée, vêtue de la *stola* et du *maphorion,* tenant *l'imago clipeata* du Christ enfant. A gauche, M-P, à droite, ΘU
Au revers, inscription sur cinq lignes d'une croisette entre deux tirets : +m[ητ]ЄR ΘU / DED[o]ZASm[ένη] / O ЄIS.SЄ ЄL/ΠIZωn OU/C AΠOT, [υγ]X[άνει]
(« Mère de Dieu, pleine de gloire, celui qui espère en toi ne manque de rien »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3179.

L'époque des *folles* anonymes voit aussi des émissions semblables mais plus rares de monnaies d'argent. Ce *miliarèsion* a d'abord été attribué par F. de Saulcy à Jean Tzimiscès, initiateur des frappes anonymes de bronze (n° 314). Grierson (1963), soulignant la mention d'« empereurs » plus appropriée au règne conjoint de Basile II et Constantin VIII et le rôle miraculeux joué par une icône de la Vierge (*Nikopoios ?*) dans la victoire d'Abydos sur les troupes révoltées de Bardas Phocas, a proposé de voir dans cette pièce une émission commémorative de 989. Mais Seibt a attiré l'attention sur la redécouverte de l'icône vers 1030 au cours de travaux de restauration dans l'église des Blachernes et a proposé de dater la pièce de 1040 lorsque, dans cette même église, Michel IV proclama césar son neveu Michel V, qui venait d'être adopté par l'impératrice Zoé. L'attribution précise à l'un des nombreux règnes conjoints de la période peut être discutée mais la datation 1030-1040 environ paraît plausible. On voit enfin la vogue des légendes métriques, caractéristique des sceaux du XI[e] siècle, atteindre ici la monnaie ; les trois dernières lignes de la légende forment en effet un dodécasyllabe. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Grierson, 1963, p. 111-116 ; Morrisson, 1970, p. 583-584, 610, n° 07, pl. LXXXIII, 07 ; Grierson, 1973, p. 611, 658 ; Seibt, 1978, p. 327-328 ; Seibt, 1985, p. 549-564.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n° 34.

316

Miliarèsion anonyme religieux

Constantinople. Frappé entre 1028 et 1034, vers 1030 (?)
Argent
28 mm ; 2,73 g (avec une bélière)
Au droit : ΠAPΘЄNЄ COI ΠOΛVAINЄ
(« Vierge très glorieuse ») ; la Vierge debout de face, nimbée, vêtue de la *stola* et du *maphorion* ; elle tient sur son bras gauche le Christ enfant nimbé. A gauche, M-P, à droite, ΘU
Au revers, suite de l'inscription métrique :
OC HΛΠIKЄ ΠANTA KATOPΘOI
« Celui qui espère en toi réussit en tout ») ; l'empereur debout de face. Barbu, couronné, vêtu du *loros,* il tient en main droite une longue croix patriarcale, en main gauche un globe surmonté d'une croix patriarcale.

Fig. 1
Denier du roi Sven Estridsen frappé entre 1042 et 1047

314

314 revers

315

315 revers

316

316 revers

PROVENANCE
Anc. coll. Soleirol à Metz, n° 826; vente de la coll. Soleirol, par Rollin, 19-21 juillet 1855, n° D 6539; acq. de M. Hoffmann en 1857
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 3.

Cette monnaie exceptionnelle doit être datée des années 1030 ou 1040 car elle a été imitée par les deniers frappés par le roi danois Sven Estridsen entre 1042 et 1047 (fig. 1) sur le modèle de pièces rapportées de Byzance par les mercenaires scandinaves de la garde impériale (Varanges) dont le plus célèbre, Harald Hardrade, futur roi de Norvège, séjourna à Byzance de 1033 à 1042. Elle reproduit aussi une icône connue de Constantinople, celle de la Vierge *Hodegetria*. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
Soleirol, 1854, n° 826; SAULCY, 1836, p. 246; SABATIER, 1862, pl. L, 15; HAUBERG, 1900, p. 339-340; FAGERLIE, 1964, p. 227-236; GRIERSON, 1966, p. 132-133; MORRISSON, 1970, p. 627, n° 01, pl. LXXXIV, 01; GRIERSON, 1973, p. 611, 658; MORRISSON, 1981-II; SEIBT, 1987, p. 47-48; MORRISSON, 1991, p. 189-190.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n° 35.

317

Miliarèsion de Constantin IX Monomaque (1042-1055)

Constantinople. Frappé en 1042-1055
Argent (97,9 %)
26 mm; 2,45 g; concave
Au droit : + ΔЄCΠΟΙΝΑ CωZOIC
(« Souveraine sauve... »); la Vierge nimbée, orante, vêtue de la *stola* et du *maphorion*, debout de face; à gauche, M-P, à droite, ΘU
Au revers : ЄVCЄΒΗ ΜΟΝΟΜΑΧΟΝ
(« ... le pieux Monomaque »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3249.

Ce *miliarèsion* contraste d'autant plus avec les autres frappes anonymes du XI^e^ siècle du fait qu'il porte pour la première fois le patronyme de l'empereur (ici Monomaque) sur la monnaie. Cette signature personnelle remplaçant le titre impérial est bien significative d'une époque où la légitimité dynastique — encore incarnée alors par la fille de Basile II, Zoé, mariée, sur le tard et pour la troisième fois, au beau et noble Monomaque — est en voie de céder la place à « un régime dans lequel l'État appartient à une famille et à ses clients » (Lemerle). La pièce est bien conforme à l'esprit du temps par sa légende métrique (un dodécasyllabe, coupé au cinquième pied) continue d'une face à l'autre. Elle offre un bel exemple de la Vierge *Blachernitissa*, une icône vénérée dans le sanctuaire constantinopolitain des Blachernes et célèbre pour le miracle de l'*hagiasma*, cette eau miraculeuse qui s'écoulait de ses mains. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 634-635, n° 05, pl. LXXXVI, 05; GRIERSON, 1973, 736-737, 745-746; MORRISSON, 1975; LEMERLE, 1977, p. 251-312; SEIBT, 1987, p. 50-51.

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n° 36.

318

Nomisma trachy aspron de Jean II Comnène (1118-1143)

Constantinople.
Electrum (23,9 % or, 60,9 % argent, 15 % cuivre)
26 mm; 4,40 g concave
Au droit : le Christ barbu, nimbé, bénissant de la main droite étendue, assis de face sur un trône sans dossier, A g. I C à dr. X C
Au revers, à gauche, Iω[άννης] / ΔЄC/ΠΟ/ΤΗ[ς]; à droite, O / ΓЄ/ωΡ/ΓΙ[ος] (inversé); à gauche, l'empereur barbu, couronné, vêtu de la chlamyde, debout de face, tenant une croix patriarcale avec saint Georges en costume militaire debout à droite.

PROVENANCE
Acq. de M. Hoffmann en 1857
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 158.

Le *nomisma trachy aspron*, en alliage d'or et d'argent, valait le tiers de la monnaie d'or de bon titre, l'hyperpère. Ce type particulier reçut à l'époque le nom d'*hagiogeôrgaton* en raison de son iconographie, le revers portant une représentation de saint Georges. On remarque la main de l'empereur tenue sur la poitrine en signe de prière et de respect et l'allongement des effigies caractéristique du style byzantin tardif. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
MORRISSON, 1970, p. 689-690, 694, n° 01, pl. XCVI, EL/01; HENDY, 1985, p. 31-34, pl. 10, 1-2.

319

Nomisma trachy aspron de Manuel I^er^ Comnène (1143-1180)

Constantinople. Frappé au début du règne
Electrum
34 mm; 4,50 g; concave
Au droit : buste de face du Christ jeune, imberbe, nimbé, vêtu de la *stola* et du *kolobion*, tenant en main gauche le volumen;
à gauche, O / Єm/mA / IC, à droite, Nȣ/ΗΛ / XC (« L'Emmanuel, Jésus-Christ »).
Au revers : à gauche, ΜΑΝȣΗΛ ΔЄCΠΟΤΗ
(« Manuel empereur »); à gauche, l'empereur barbu, couronné, vêtu du *sakkos* et du *loros*, debout de face, tenant en main droite le *labarum*, en main gauche l'*akakia*, debout de face couronné par la Vierge nimbée, debout à droite; au-dessus au centre, MP ΘV
(« Mère de Dieu »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger;
legs G. Schlumberger, 1929
Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3455.

Ce *nomisma trachy* (cf. n° 318) marque le retour au type du Christ jeune. Le prénom et la jeunesse de l'empereur à son avènement appelaient sans doute ce choix. Mais on notera que ce type de Christ est plus rare dans les autres formes artistiques du Bas Moyen Age que dans la numismatique. Après Manuel Comnène, il apparaît sous Isaac Comnène de Chypre et Alexis III Ange (1195-1203) ainsi qu'à Nicée, en Épire, à Thessalonique et sous Michel VIII au XIII^e^ siècle. Dans ces derniers cas, le type du Christ jeune fut sans doute choisi parce qu'il rappelait précisément le souvenir du prestige de Manuel I^er^ dont se réclamaient tous les prétendants à la restauration de l'Empire divisé par les conséquences de la quatrième Croisade. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
HENDY, 1969, p. 124-126, pl. 13, 1;
MORRISSON, 1970, p. 702, 709, n° 02, pl. XCVII, EL/02.

317

317 revers

318

318 revers

319

319 revers

L'Empire latin de Constantinople (1204-1261)

Le 13 avril 1204, après trois jours de combat, les croisés, venus d'Occident, s'emparaient de Constantinople et le 9 mai le comte de Flandre et de Hainaut Baudouin IX était proclamé empereur. Le nouveau souverain était solennellement couronné le 16 à la manière du *basileus* dans Sainte-Sophie tandis qu'un Vénitien, Tommaso Morosini, était élu patriarche : l'Empire latin succédait à l'Empire grec.

La situation avant la quatrième Croisade

Plusieurs éléments bien distincts avaient concouru à lancer la croisade, puis à la détourner de son but initial — la libération de la Terre Sainte —, vers la capitale de l'Empire byzantin.

A l'origine se plaçait évidemment la prise de Jérusalem par Saladin le 2 octobre 1187, qu'avait précédée la chute des principales places du royaume latin, Edesse, Acre, Nazareth, Césarée, Naplouse, Ascalon, Gaza, Hébron, Beyrouth et qu'avait suivie celle de Tortose et de Lattaquié; seuls Tyr, Tripoli et Antioche tenaient encore. La troisième Croisade (1189-1192), celle que menèrent en commun les souverains d'Occident, l'empereur Frédéric Barberousse qui périt dans le voyage, Philippe Auguste et Richard Cœur de Lion, avait échoué : seul Acre avait pu être récupéré après un dur siège. Dès mai 1195, l'empereur Henri VI, s'étant rendu maître du royaume de Sicile, prenait la croix à Bari et faisait prêcher la croisade en Allemagne; puis il s'adressait à l'empereur Alexis III pour exiger de lui le concours d'une armée grecque pour la croisade projetée (1196). Il recevait aussitôt des appels à l'aide du roi de Chypre Amaury de Lusignan et il lui envoyait son chancelier Conrad qui put le faire couronner dans la cathédrale de Nicosie (1197), tandis que le roi d'Arménie Léon II recevait le même honneur à Tarse. Sur ces entrefaites, Innocent III était élu pape (janvier 1198) et, après avoir rétabli l'autorité pontificale sur Rome et en Italie méridionale, faisait prêcher la croisade dans tout l'Occident et négociait avec l'empereur Alexis III, lui demandant une intervention byzantine conjointe en Palestine et l'union des Églises, sans trop se rendre compte de la situation critique où se trouvait l'Empire devant la poussée bulgare dans les Balkans. Si les souverains d'Europe, trop occupés par les affaires internes de leurs États ne répondirent point à l'appel du pape, il y eut, comme lors des croisades précédentes, un mouvement d'enthousiasme parmi les comtes et les seigneurs qui, en grand nombre, se croisèrent et gagnèrent Venise, point de rassemblement, où Boniface de Montferrat fut élu chef des croisés et négocia en leur nom avec les autorités vénitiennes.

Un deuxième élément allait jouer : la politique personnelle de Henri VI. Reconnu pour roi de Sicile, comme époux de Constance, après la mort du roi Tancrède (1194), il reprenait les projets traditionnels de la royauté normande et ses visées sur les pays de la Méditerranée occidentale. Il exigeait de l'empereur grec un tribut annuel énorme, 5 000 livres d'or, et il faisait épouser à son frère Philippe de Souabe — qui allait lui succéder à sa mort, en 1197 — la fille d'Isaac Ange, sœur d'Alexis qui venait de s'échapper de Constantinople et de se réfugier en Sicile, en demandant que la croisade le rétablisse sur le trône paternel.

Un troisième élément était justement la situation interne de Byzance alors en pleine décomposition politique. L'île de Chypre lui avait été enlevée par Richard Cœur de Lion et était aux mains des Latins. Dans les Balkans, les Grecs étaient noyés sous la pression des Slaves : un des *joupans* serbes, Etienne Nemanja, maître de la Rascie (Serbie), étendait son pouvoir jusqu'aux côtes de l'Adriatique et s'emparait de tout le pays jusqu'à Kotor, tandis que les Hongrois de Béla III avançaient jusqu'à Belgrade et que les Valaques s'établissaient dans les plaines. Liés à ceux-ci, les Bulgares des deux frères Pierre et Assen, prenaient le contrôle de la vallée du Vardar et finalement atteignaient, à travers la Macédoine, Rodosto sur la mer même de Marmara en menaçant Constantinople. A l'intérieur, l'anarchie était complète : dès 1183, la famille impériale des Comnènes était massacrée, mais Andronic Comnène arrive d'Asie avec une cohorte de Barbares. Le nouvel empereur Isaac l'Ange est détrôné par un général Alexis Branas; mais un Lombard, Conrad de Montferrat, dont le frère avait épousé une fille de Manuel Comnène, rétablit la situation, ce qui n'empêche pas, peu après, le propre frère d'Isaac l'Ange, Alexis III l'Ange, de prendre sa place, tandis qu'Isaac est jeté en prison et aveuglé (1195). L'armée, en partie formée de Latins, est désorganisée et les provinces abandonnées à elles-mêmes; le trésor est vide.

Enfin, la situation en Orient est encore compliquée par la position qu'y occupaient les Vénitiens et par les rivalités entre Latins. Dès la fin du XIe siècle, Venise avait obtenu de l'empereur Alexis Comnène une position économique privilégiée dans l'Empire et, dans la première moitié du XIIe siècle, la cité avait su la défendre contre les velléités pisanes et génoises, grâce à l'aide apportée sur mer à Byzance lors des attaques normandes, à une époque où la marine byzantine avait fortement périclité. Dans la seconde moitié du siècle, au contraire, l'empereur, ayant repris sa liberté de manœuvre, s'était mis à octroyer des privilèges analogues aux Génois et finalement, en 1171, tous les Vénitiens de Constantinople avaient été arrêtés et leurs biens confisqués; la riposte de Venise aboutit à un désastre militaire qui fut sanctionné par le meurtre du doge. Génois et Vénitiens, dont les navires se livraient pourtant à une guerre de course dans les mers avoisinantes, reprirent bientôt leur position dominante à Constantinople : cela provoqua en 1182 le fameux pogrom des Latins, qui furent massacrés en masse et leurs comptoirs et leurs biens confisqués. Les pirates latins redoublèrent d'activité : en 1192, un Génois captura l'ambassade envoyée par Saladin à Isaac l'Ange et des Pisans attaquèrent une flotte byzantine devant Abydos en 1194. Des négociations amenèrent l'empereur à accorder de nouveaux privilèges aux Génois et aux Pisans, et il se mit à prendre à son service des pirates génois, notamment pour attaquer des forces du sultan de Konieh. Mieux même, une réconciliation officielle avec Gênes aboutit à la restitution aux Génois de tout ce qui leur avait appartenu. Venise le supporta mal; après de longues et inutiles négociations, Alexis III rompit de fait avec Venise, en accablant ses marchands d'impôts, tandis que Henri VI, préparant sa croisade vers la Terre Sainte, s'engageait avec Venise et rompait avec Byzance en exigeant du *basileus* un énorme tribut en or. D'autre part, celui-ci s'appuyait de plus en plus sur des mercenaires latins qui finissaient par remplacer son armée « grecque », et ces Latins, par leurs querelles intestines et par la part qu'ils prenaient constamment dans les conflits qui déchiraient à mort les autorités suprêmes de l'État, en arrivaient à entretenir l'anarchie interne et à devenir les maîtres de la situation, au moment même où le cœur de l'Empire était miné par les incursions des Bulgares et des Valaques, d'une part, celles des Turcs, d'autre part. Byzance en était dans l'état même où se trouvait la Rome impériale des IVe et Ve siècles aux mains des Barbares. Venise n'attendait qu'un moment pour profiter de cet état de chose et dominer par sa flotte la politique et le commerce de l'Orient.

La croisade et son « détournement »

La croisade, prêchée par Foulques, curé de Neuilly-sur-Marne, rencontra aussitôt l'adhésion, non pas des souverains d'Occident, mais des barons et des seigneurs, à commencer par Thibaud de Champagne et son frère Louis comte de Blois, puis le comte de Flandre. Mais Thibaud mourut dès le mois de mai 1201, et ce fut le marquis Boniface de Montferrat qui fut choisi en septembre comme chef de l'expédition. Celle-ci devait avoir pour base de départ Venise, pour éviter l'impossible voie de terre, et sa destination était l'Égypte pour ne pas avoir à traverser les territoires byzantins et turcs. Mais le jeune Alexis l'Ange, après être intervenu auprès du pape pour restaurer sur le trône de Byzance son père Isaac, implora auprès de Boniface et du doge Enrico Dandolo le secours qu'on paraissait lui refuser, mais auquel poussait également Philippe de Souabe, le candidat à l'Empire, qui avait épousé une fille d'Isaac. Venise vit dans cette affaire une opportunité inespérée pour rétablir sa position en Orient. Nous connaissons par le récit de Geoffroy de Villehardouin, le narrateur précis de la croisade et, comme maréchal de Champagne, l'un de ses actifs participants, le déroulement des négociations. Les croisés, se trouvant dans l'impossibilité financière de payer à Venise les sommes nécessaires à leur entretien et au passage maritime, acceptèrent la proposition vénitienne de les décharger de leur dette si, au cours de leur transport maritime vers l'Égypte, ils prenaient Zara : la ville, ancienne possession de Venise sur la côte dalmate, lui avait été enlevée par les Hongrois en 1183 et les tentatives

Fig. 1
Delacroix, Entrée des Croisés à Constantinople;
Paris, musée du Louvre, département des Peintures

vénitiennes pour la récupérer avaient depuis lors échoué. Partie le 8 octobre 1202, la flotte croisée s'emparait de Zara dès le 12 novembre, mais on dut attendre le retour de la belle saison pour poursuivre. Entre temps, Alexis et Boniface de Montferrat avaient, après intervention de Philippe de Souabe, conclu un accord pour se diriger sur Constantinople et y rétablir Isaac l'Ange comme *basileus*, avant de poursuivre sur l'Égypte avec le concours de forces byzantines.

Constantinople tomba après trois semaines de siège (17 juillet 1203), tandis qu'Alexis III s'enfuyait. Isaac l'Ange était rétabli sur le trône et son fils associé à l'Empire. Ils demandèrent aux croisés de demeurer jusqu'à Pâques 1204 et de les aider à reconquérir leurs territoires, moyennant quoi ils assumeraient les frais de l'expédition vers l'Égypte. Mais ils ne purent tenir leur promesse; des rixes éclatèrent entre Grecs et Latins, au point que ceux-ci durent se réfugier à Péra en face de la cité. Un grand de l'Empire, Alexis Doukas dit Mouzzouphle, s'empara du pouvoir et fit étrangler Alexis IV l'Ange, tandis qu'Isaac mourait en prison. Le nouveau *basileus* somma les Latins de s'en aller en Terre Sainte. En mars 1204, les croisés définirent leurs buts de guerre : les droits antérieurs des Vénitiens seraient garantis; le mode d'élection d'un empereur était précisé (6 Vénitiens et 6 Français); le patriarcat reviendrait à qui des deux parties n'aurait pas obtenu l'empire; le partage des territoires entre l'empereur et les chefs croisés était établi, ainsi que le statut de l'Empire et de ses fiefs.

Là-dessus, un second siège de Constantinople fut entrepris par les croisés, dirigés cette fois par le doge; il aboutit, en quelques jours, à la prise de la ville qui subit une terrible mise à sac de trois jours. On sait combien les trésors des églises d'Occident furent enrichis du butin qui fut alors fait dans les églises et les palais. Le 9 mai, on élisait empereur le comte de Flandre et de Hainaut Baudouin. L'Empire latin était né, et la croisade était définitivement déviée. Seuls ceux qui s'étaient embarqués à Marseille — quelques Bourguignons, Provençaux et Languedociens — ou bien certains qui avaient quitté les croisés à Venise ou à Zara — comme le comte du Perche ou Yves de Laval — gagnèrent directement la Terre Sainte, où les « Francs » attendaient désespérément le gros de la troupe. Pourtant, il y en eut — comme Gautier de Montbéliard et le baron de Katzenelnbogen — qui s'empressèrent de quitter l'armée pour venir renforcer les troupes franques de Palestine. Aussi, dans la crainte de l'arrivée des croisés, le sultan préféra conclure une trêve avec le roi Amaury II et lui restituer diverses places, dont Lidda et Ramla.

Les problèmes de l'Empire latin

Mais à Constantinople peut-on dès lors parler encore d'un « empire »?

Dès avant la chute de Constantinople, il avait été admis que l'empereur aurait le quart de l'Empire et que le reste serait divisé en deux parties égales, dont l'une serait attribuée en fief aux barons et l'autre à Venise à titre de dédommagement pour son effort financier et maritime. Certes il y a donc maintenant un empereur latin, dont le pouvoir est, d'ailleurs, largement équilibré par l'autorité du patriarche, un Vénitien Tommaso Morosini. Mais le chef de la croisade, Boniface de Montferrat, évincé de la souveraineté, reçut, avec le titre royal, la Thessalie — devenue « royaume de Salonique » — et il eut, de plus, la Crète qu'il dut vendre aussitôt à Venise. Avec ses propres forces Boniface conquit alors une partie de la Macédoine et de la Grèce continentale, qu'il entendait gouverner en État indépendant, ce qui fit que, dès la fin de 1204, il était en guerre avec l'empereur Baudouin; mais, aux prises avec les Bulgares, il dut lui abandonner la Thrace et lui reconnaître une certaine autorité. Dès 1207, il était tué au combat et son successeur au royaume de Salonique refusa de reconnaître la suzeraineté de Henri de Flandre qui venait lui-même de succéder à son frère Baudouin; l'empereur dut lui abandonner tout le nord de la Thrace, de Philippopoli à la mer Noire, ce qui ne l'empêcha pas de se révolter contre lui. Le nord du royaume de Salonique, d'Andrinople à Castoria, allait être constamment en proie aux attaques des Bulgares, des Coumans et des Valaques, ainsi qu'à la guérilla du despote grec d'Épire, et, dès 1222, les Grecs reprenaient Salonique.

L'empereur Baudouin lui-même avait été en butte aux incursions des Bulgares, et ceux-ci, dès avril 1205, lui avaient fait subir devant Andrinople une terrible défaite, où il trouva la mort. Quant à son frère et successeur Henri, il dut, en 1207, abandonner les territoires que des croisés avaient conquis sur la rive asiatique. En outre, en 1210, il était amené à accorder à des barons francs, ses compagnons, des fiefs dans une large partie des territoires grecs : Othon de la Roche et Geoffroy de Villehardouin — le neveu du chroniqueur — se taillent ainsi des principautés : duché d'Athènes et seigneurie de la Morée, c'est-à-dire du Péloponnèse; ils s'y heurtent au Champenois Guillaume de Champlitte à qui Boniface de Montferrat avait conféré la Morée, mais qui, dès 1209, retourna en France. D'autres seigneurs français reçoivent l'Eubée, Thèbes, Naxos, Céphalonie etc., là aussi sous la suzeraineté un peu théorique de la maison de Villehardouin, jusqu'à son extinction en 1278; après quoi, la Morée, sous un pouvoir franc et avec ses baronnies, allait perpétuer une culture française en symbiose avec la population hellénique.

Les Vénitiens s'étaient, quant à eux, fait reconnaître immédiatement d'une part, le droit de désigner le patriarche avec sa juridiction sur tous les sièges et églises de l'Empire, et, d'autre part, la seigneurie du « quart et demi » de l'Empire byzantin, en refusant d'admettre la suzeraineté de l'empereur, mais en la faisant dépendre d'un « podestat des Vénitiens en Romanie », résidant à Constantinople même, mais désigné par le doge. Plutôt qu'un territoire continu, ils avaient opté pour des points d'ancrage pour leurs navires et de négoce pour leurs marchands, de l'Adriatique à l'extrémité de la Méditerranée orientale : les îles Ioniennes (Corfou, Leucade, Céphalonie), l'Albanie (Durazzo) et l'Épire (Janina), Coron et Modon à l'extrémité du Péloponnèse, la Crète et l'Eubée (Negrepont), Egine et Salamine, les îles des Cyclades et Naxos, les Dardanelles avec Gallipoli et un établissement dans Constantinople même, ainsi que la province d'Andrinople. Une nouvelle campagne en 1206 fit tomber entre leurs mains certaines de ces îles qui n'étaient pas encore occupées au moment du partage, et pratiquement toutes les îles de l'Égée. Quant à la Crète, il fallut plusieurs campagnes et des négociations, de 1209 à 1212, pour qu'elle tombe tout entière en main vénitienne. Plusieurs de ces îles furent données en fief à des familles vénitiennes (Naxos aux Sanudo, Tinos et Skiros aux Ghisi, Stampalia aux Querini, Cerigos

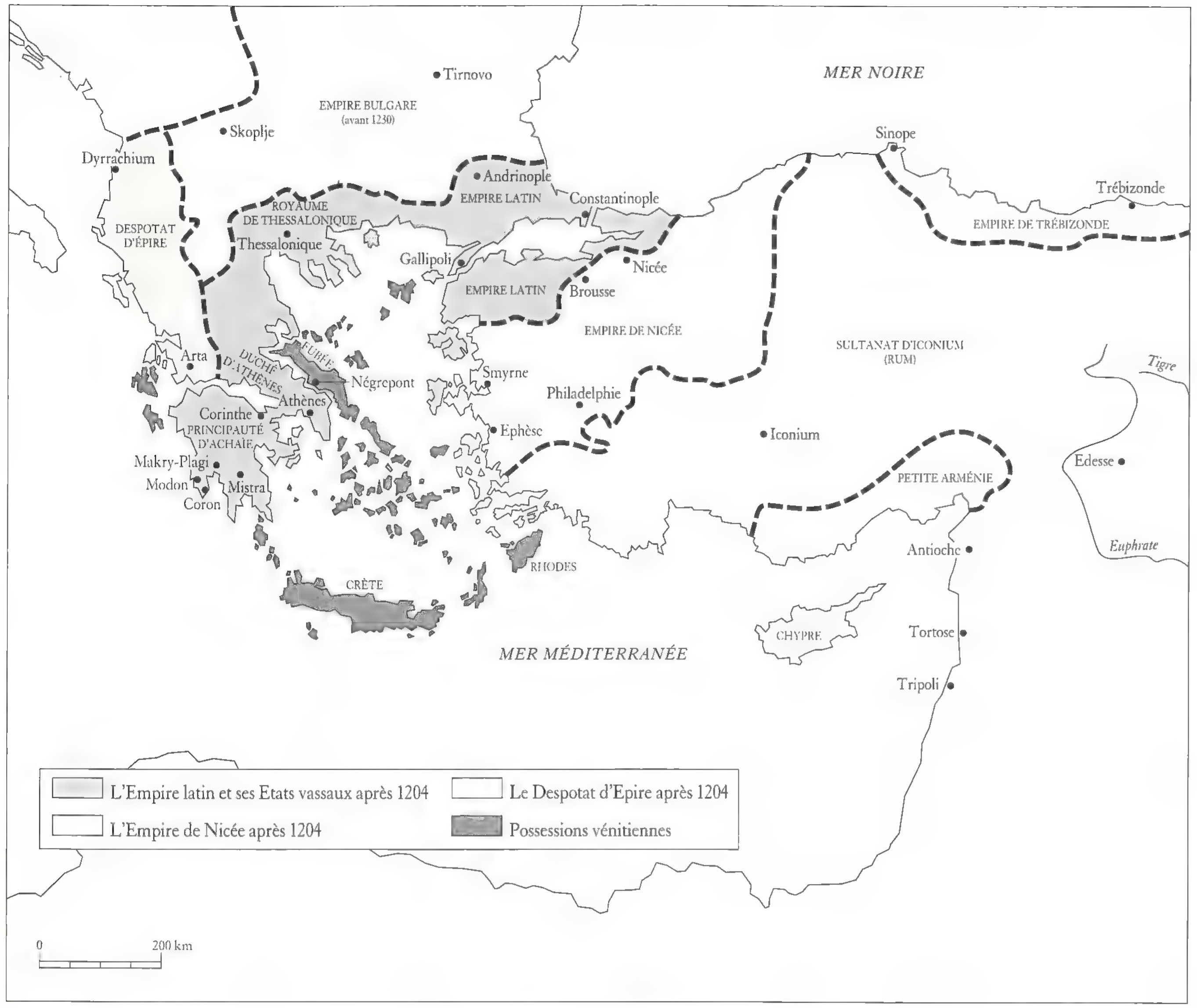


Fig. 2
L'occupation latine après 1204

aux Venier, etc.), souvent avec un titre ducal... Venise était ainsi le vrai vainqueur de cette croisade, et son pouvoir était certes plus réel que celui d'un empereur latin, à l'autorité limitée et en proie à des luttes continuelles : le nouveau doge Marco Sanudo prenait, d'ailleurs, le titre de « *despotis et dominator imperii Romanie* ». Gênes, qui n'avait pas participé à la croisade menée par sa rivale, était totalement écartée, et Venise avait même décidé, dès 1205, que « nul ne serait admis dans l'Empire s'il était ennemi du peuple vénitien ». Gênes tenta très vite d'opérer un raid contre Corfou, puis de mener une guerre de course contre les navires vénitiens, et même d'occuper, par personnes interposées, Malte et un moment la Crète; elle dut renoncer et chercher une autre voie pour se réintroduire sur les marchés orientaux : l'entente avec l'Empire grec de Nicée. Ce n'est qu'en 1218 qu'elle put négocier le principe de la rétrocession des biens qui lui avaient été confisqués à Constantinople, mais même alors elle ne put guère s'y réimplanter : en 1258 encore, une flotte génoise allait être anéantie au sud du port d'Acre par la marine vénitienne.

Si Venise sortait victorieuse de l'aventure de la croisade, l'Empire latin de « Romanie » était atteint d'une faiblesse congénitale qui ne lui laissait aucune faculté de reprise, car il était en quelque sorte assiégé dans des limites relativement étroites et maintenues à grand peine; il ne devait subsister qu'avec l'aide quasi permanente de Venise et la diplomatie de ses doges, Giacomo Tiepolo d'abord, puis Marino Morosini. Ceux-ci rendirent aux Vénitiens leur position dominante à Constantinople et firent de leur cité une véritable puissance coloniale.

La survie de l'Empire grec et sa restauration

L'Empire grec n'en subsistait pas moins et ne manquait pas de mener la vie dure à l'Empire latin. Quand Alexis V Murzuphle eut fui de Constantinople lors de l'assaut des Latins, le gendre d'Alexis III, le despote Théodore Lascaris, avait été élu empereur à Sainte-Sophie et il avait aussitôt gagné la rive asiatique. Avec l'aide du sultan de Konieh, il put s'établir à Brousse, puis à Nicée qui devint dès lors le centre de ralliement de tous ceux qui avaient pu quitter la cité impériale. Malgré des tentatives des Francs pour l'en déloger, il y maintenait la tradition impériale et prit toutes mesures pour redonner une structure organique à son État, qui dès lors fut considéré comme l'Empire de Byzance en exil, en attendant le retour dans la ville de Constantin. Ainsi, en 1208, il fit élire à Nicée, par les prélats qu'il y avait réunis, un nouveau patriarche grec. Toutefois, les provinces périphériques, même non occupées par les Latins, échappaient à son pouvoir et devenaient des territoires helléniques autonomes aux mains de despotes byzantins : telles l'Épire, aux mains de descendants des Anges, ou bien Trébizonde en celles de David Comnène, ou encore Milet tenu par Sabbas. Mais il sut se reconstituer une armée et surtout il donna tous ses soins à former, sur les côtes de l'Égée, une marine de guerre. Il put ainsi mener des opérations contre ces dynastes indépendants qu'il réussit à contenir et dont il annexa parfois même les territoires — la Troade et Milet notamment — ou tout au moins se faire reconnaître d'eux; bientôt il réoccupa une partie des îles des Cyclades. Puis il parvint, de 1206 à 1212, à déloger les Latins installés sur les rivages de la Propontide, à Nicomédie et à Cyzique, faisant passer sa flotte par les détroits. En même temps, il agrandissait son territoire aux dépens du sultan de Konieh tant en Cappadoce que sur les rives de la mer Noire, après l'avoir écrasé à Antioche du Méandre (1211) grâce à l'emploi de mercenaires latins. Négociant avec le pape Innocent III en vue d'un possible rapprochement entre les deux Églises et, profitant de la mort de Pierre de Courtenay (qui avait succédé en 1216 à son beau-frère l'empereur latin Henri), il négociait avec sa veuve Yolande, alors régente, et épousait une de ses filles. Il avait ainsi reconstitué en Asie un Empire grec et, par sa diplomatie, en avait fait reconnaître l'existence.

A sa mort, en 1222, son gendre Jean Vatatzès reprit son action : mais il se heurta à la rivalité du despote d'Épire Théodore Doukas qui, en 1224, s'empara de Salonique sur le successeur de Boniface de Montferrat et se fit couronner *basileus* par les évêques de la région. De Constantinople, l'empereur latin — désormais Robert de Courtenay — mena successivement une offensive contre l'un et l'autre de ses deux rivaux grecs, mais il fut battu par l'un et par l'autre. Vatatzès en profita pour s'emparer de la Troade et des îles de Chio, de Samos et de Lesbos, dégageant de la présence des Latins tout le territoire de la Propontide. La flotte qu'il avait fait construire débarquait même en Europe des troupes qui s'emparèrent de la Thrace et pénétrèrent en Chersonèse, et il se procura l'alliance des Bulgares, s'emparant même un moment d'Andrinople (1226). Robert de Courtenay, pressé de près par les Épirotes de Théodore Doukas, se rapprocha de Vatatzès et lui abandonna les territoires qu'il venait de conquérir (1225).

Une nouvelle page fut tournée lorsque Vatatzès, les mains libres après avoir repris Rhodes et repoussé une offensive latino-vénitienne, se lança dans la reconquête des anciens territoires européens de Byzance. Sa flotte reprit Gallipoli aux Vénitiens : la prise de cette ville ouvrait définitivement les détroits

à la flotte byzantine qui désormais passait librement de l'Égée à la mer Noire. Ainsi put-il s'emparer définitivement de la Chersonèse où des forteresses furent construites. Malgré une lourde défaite navale, il allait garder l'essentiel de ses positions.

Dès lors, l'histoire de cette région s'encadre véritablement dans l'histoire mondiale, de l'Occident à l'Extrême-Orient. Déferlant à travers l'Asie, les Mongols repoussent devant eux les Coumans qui passent en Hongrie; venus de Perse, ils attaquent le sultanat turc de Konieh dont l'armée est écrasée près d'Erzijian en 1243. L'État seldjoukide n'est plus alors un danger pour Vatatzès, ni ensuite pour son fils Théodore II Lascaris. N'hésitant pas à négocier avec les Mongols, ils ont les mains libres pour leur politique de récupération de l'Empire, tandis que l'empereur de Trébizonde Manuel est contraint à devenir vassal du grand-khan. Profitant de la minorité du jeune successeur du tsar bulgare Koloman (1246), Vatatzès occupe rapidement Serrès, Skopje et Prilep et faisait reconnaître ses acquisitions par la régente. Peu après un complot des habitants lui livre Salonique, devant laquelle il avait échoué quelques années auparavant.

L'empereur Baudouin II de Courtenay se rend en Occident pour obtenir des secours : il y reste trois ans (1245-1248), vendant à saint Louis la fameuse couronne d'épines et la Vraie Croix, et assistant même au concile de Lyon où Frédéric II fut déposé par le pape. Tout au contraire, Vatatzès épouse une toute jeune bâtarde de Frédéric II et enlève aux hommes de Baudouin la clef de la péninsule même de Constantinople, Tzuruion. Baudouin revient sans troupes ni argent : la chute de Constantinople semble alors imminente, et, à ce moment, les Génois s'emparent de l'île de Rhodes. Saint Louis envoie un renfort de chevaliers français menés par Guillaume de Villehardouin, prince de Morée (1249) : Vatatzès doit se détourner de son but pour aller les contraindre à la capitulation. Un nouvel épisode retarde encore l'inévitable échéance : le despote d'Épire Théodore et son neveu Michel passent à l'attaque contre les positions du *basileus*. Celui-ci fonce de Salonique vers Castoria, s'empare de ses adversaires et, par le traité de Larisa (1252), se rend maître d'une partie de l'Illyrie et du reste de la Macédoine.

Ainsi, plus que jamais encerclée et serrée de près, Constantinople ne devait pas tarder à s'effondrer; mais Vatatzès préféra encore négocier pour obtenir pacifiquement, grâce à une entente avec la papauté dont la primauté aurait été reconnue, la réunion de la cité impériale à son Empire reconstitué. Ces négociations traînèrent et Vatatzès et Innocent IV moururent presque simultanément (1254). Constantinople était ainsi provisoirement sauvée. Le fils de Vatatzès, Théodore II Lascaris, dut commencer par négocier, puis il eut à défendre les conquêtes de son père, menacées d'abord par un sursaut du tsar bulgare (1256), et peu après par un retour en force du despote d'Épire qui s'était procuré l'appui du nouveau maître de la Sicile, Manfred, en lui donnant sa fille en mariage avec pour dot Durazzo, Valona et Belgrade (1257). La mort du *basileus* retarda encore l'échéance.

Des révolutions de palais amenèrent au pouvoir l'un des chefs de l'aristocratie, Michel Paléologue, qui le 1er décembre 1258 montait sur le trône. Il reprit aussitôt l'initiative, commençant par liquider la grave menace que faisait peser une nouvelle fois le despote d'Épire qui avait profité de la situation pour récupérer, avec l'aide de Manfred et de Villehardouin, une partie de ses positions antérieurement perdues. Puis il négocie avec les Mongols pour se garder sur ses arrières et s'allie avec l'empereur de Trébizonde pour unir toutes les forces grecques. Enfin, le 13 mars 1261, il conclut, par le fameux traité de Nymphée, une alliance avec Gênes qui met ses forces à sa disposition contre la promesse de bénéficier à Constantinople et dans tout l'empire de tous les établissements et privilèges dont Venise jouissait depuis 1204, ainsi que la liberté de commerce. Le 25 juillet suivant, alors que Baudouin II s'enfuyait dans une barque, Constantinople tombait entre les mains du *basileus* : Michel VIII Paléologue y faisait son entrée solennelle le 15 août suivant pour y être de nouveau couronné « empereur des Romains » à Sainte-Sophie par le patriarche. L'Empire latin avait définitivement vécu, et Constantinople redevenait pour près de deux siècles la capitale de l'Empire byzantin rétabli.

Les conséquences de la restauration byzantine

Gênes et le monde occidental allaient profiter largement des nouvelles perspectives qui leur étaient ouvertes. Les Latins s'installaient en nombre à Péra, en face de Constantinople, et de là ils allaient, en quelque sorte, prendre en charge l'ensemble du commerce maritime de la mer Noire et des trafics qui, de l'Europe orientale aussi bien que de l'Asie profonde, y débouchaient, ce qui devait leur être facilité par la victoire remportée par Michel Paléologue, deux ans après la reprise de Constantinople, sur le tzar de Bulgarie Constantin qui se vit obligé de céder à l'Empire, entre autres, Philippopolis et le grand port de Mesembria, et Gênes négociait avec les Tatars établis en Crimée. Peu après les Génois y trafiquaient, s'installaient à Soldaia en Crimée, puis à Vicinia (Vitzina), à Kilia (Licostomo), enfin à Caffa (l'ancien Theodosia), et les Pisans à « Porto Pisano nel Mare Maggiore », au fond de la mer Noire. Caffa devenait le débouché des blés de l'Ukraine — expédiés par bateaux entiers pour le ravitaillement de Constantinople et aussi de l'Occident —, ainsi que des esclaves mongols dirigés vers l'Égypte et du miel de « Zagora » (la Bulgarie). Venise réussissait à se réintroduire dans cette mer et à fonder à la Tana, près d'Azov, un de ses principaux comptoirs. A Sinope et Trébizonde se fondaient des comptoirs de marchands latins, principalement génois : de là, par Siwas, on gagnait Tabriz, plaque tournante du grand commerce, d'une part vers l'Inde et Delhi, et de l'autre, par l'Asie centrale, vers Caracorum, siège du Grand Khan, Khanbalik (Pékin) et les ports de la Chine. C'étaient la route des missionnaires franciscains qui allaient bientôt évangéliser l'Asie centrale et établir, avec Giovanni da Montecorvino, un siège archiépiscopal à Pékin, mais aussi la route de la soie de Chine vers l'Occident. La réouverture des détroits et de la mer Noire à Gênes fut donc un des événements majeurs de l'histoire mondiale.

La survie politique des Latins après la chute de Constantinople

Le titre d'empereur ne disparut pas avec la chute de Constantinople. Baudouin II de Courtenay, ayant pu s'échapper de sa capitale, se réfugia d'abord à Négrepont, puis à Naples où il mourut en 1273, laissant son vain titre à son fils Philippe, qui mourut peu après sans héritier; le titre passait à la sœur de celui-ci, Marie, qui épousa en 1301 Charles de Valois qui, ayant pris le titre impérial, s'efforça de le faire valoir, en tentant, grâce à des alliances, notamment avec le roi de Rascie (Serbie), de récupérer son « empire », mais sans résultat.

Tout le territoire impérial n'avait pas été récupéré par les Paléologues. Chypre, Rhodes, la Crète, les îles demeuraient en mains « latines » — les Lusignan, l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, Venise, des dynastes vénitiens — et ne virent pas leur statut modifié. La principauté d'Achaïe ou de Morée — dont dépendaient (au moins en principe) de nombreuses terres vassales (duché d'Athènes et de Thèbes, seigneuries de Bodonitsa, d'Argos, de Nauplie, de Negrepont...) — demeurait entre les mains de Guillaume de Villehardouin qui en 1267 la céda, à charge d'usufruit viager, à Charles Ier d'Anjou et Baudouin II confirma aussitôt à ce dernier sa suzeraineté sur cette principauté; bientôt la princesse Isabeau de Villehardouin, fille de Guillaume, épousait Florent de Hainaut, connétable du royaume de Sicile, et recevait les terres paternelles. Les cours latines de « Morée », demeurées d'importants centres de culture française en terre hellénique, allaient persister, avec une vie relativement brillante dans des châteaux dont certains subsistent encore — comme ceux de Clermont, « Chateau-Tournois »/khlemoutsi (près d'Andravida capitale des princes), de Ieraki, de Karytaena, etc. — jusqu'aux désastres causés au milieu du XIVe siècle par les « compagnies catalanes » et à la mort de Gautier de Brienne, duc d'Athènes, et finalement jusqu'aux conquêtes turques. Par la suite, le titre de prince d'Achaïe allait passer aux comtes de Piémont et finalement en 1418 à Amédée VIII, duc de Savoie, tandis que la grande famille bancaire de Florence, les Acciajoli, tenait le duché d'Athènes et que Venise restait maîtresse des deux bases maritimes de Coron et Modon.

Robert-Henri BAUTIER.

L'Empire des Paléologues (1261-1453)

Le 13 avril 1204, les croisés s'emparaient de Constantinople et mettaient fin à l'Empire de Byzance. Quelques débris se reconstituèrent en exil, à Trébizonde et surtout à Nicée ; mais il semblait que l'Empire grec fût définitivement écarté de la scène internationale, condamné à se survivre dans quelques royaumes asiatiques ou principautés balkaniques.

Pourtant, moins de soixante ans après la chute de la ville, l'Empire latin était à son tour délogé, et Byzance se réinstallait à Constantinople, où tout sembla recommencer, pour près de deux siècles. Un sursis avant la fin du monde, telle apparaît la période des Paléologues [1].

Michel VIII Paléologue (1258-1282) : pour Constantinople

Lorsque l'empereur de Nicée, Théodore Laskaris, meurt en 1258, son fils Jean a sept ans. Il n'est pas difficile au noble et brillant général Michel Paléologue de se débarrasser de l'obscur régent pour prendre sa place : l'Empire a besoin d'un chef. Quelques mois plus tard, Michel est acclamé empereur par l'armée, puis couronné en même temps que l'enfant qu'il s'empresse de reléguer bientôt dans un monastère.

La reconquête de Constantinople en 1261 et la fuite des empereurs latins consacrent la prise du pouvoir par le Paléologue. Byzance peut de nouveau se prévaloir du rang de puissance internationale. Michel VIII s'attache alors à reconstruire l'Empire, ruiné par cinquante-sept ans d'occupation latine. Il fonde des monastères, reconstitue le domaine foncier de l'Église de Constantinople, passe des traités avec les Génois et les Vénitiens.

Cependant, les questions militaires accaparent toute son attention. Dès 1266, les Occidentaux se regroupent contre le Byzantin. L'attaque est menée par le roi de Sicile Charles d'Anjou, frère de saint Louis [2]. Michel VIII abandonne l'Asie, où des alliances avec les Mongols et les Tatars contre les Turcs lui laissent un semblant de sécurité, et se met à négocier en Occident. Un de ses interlocuteurs privilégiés est le pieux roi de France Louis IX, auquel il envoie un précieux manuscrit du Nouveau Testament [3] ; l'arme absolue est la promesse d'union des Églises grecque et latine par laquelle Michel espère obtenir du pape son appui contre les ambitions des princes latins ; en 1274, au concile de Lyon, l'Église byzantine opère sa réunion à l'Église romaine.

Mais si l'union ajourne la menace militaire occidentale, elle suscite dans l'Empire une très vive opposition attisée par le clergé et les moines. L'empereur, non content d'abandonner l'Asie aux barbares, a vendu aux hérétiques l'âme de son Église. Le patriarche Joseph démissionne. Michel le remplace par le *chartophylax* Jean Bekkos. Celui-ci connaît l'Occident : quatre ans plus tôt, envoyé en ambassade, il a assisté, à Tunis, aux derniers instants de saint Louis qui, d'ailleurs, désapprouvait les projets de reconquête de son frère Charles d'Anjou. Mais surtout, mis en prison en 1273 pour avoir blâmé les projets d'union de Michel VIII, il a lu soigneusement les Pères de l'Église et s'est convaincu de l'orthodoxie des Latins : dès lors, il est devenu un fervent partisan du rapprochement des Églises.

L'union de Lyon, malgré la conviction du patriarche Jean Bekkos et la persuasion armée de l'empereur, fait plus de confesseurs que de convertis. Si encore elle avait supprimé la menace occidentale ! Mais, dès 1281, le nouveau pape Martin IV, prétextant les retards apportés dans l'application des décrets d'union, excommunie Michel VIII et appuie la croisade antibyzantine de Charles d'Anjou. Le

Fig. 1
Concile hésychaste de Constantinople (1351) ;
Paris, Bibl. nat., ms. grec 1242 (nº 355), f. 5 vº

31 mars 1282, la population de Palerme massacre et expulse les Français de Sicile : cette révolte connue sous le nom de « Vêpres siciliennes » écarte de justesse le danger, quelques mois avant la mort de Michel VIII.

Les deux Andronic : Andronic II Paléologue (1282-1328) : humaniste et orthodoxe

Le fils de Michel VIII n'a pas l'envergure politique et militaire de son père. C'est un intellectuel qui favorise la renaissance des lettres et des sciences et confie les affaires de l'État à des philosophes. Comme ambassadeurs, il choisit Maxime Planoudès, philologue et mathématicien, qui traduisit en grec le *De Trinitate* de saint Augustin et introduisit le zéro à Byzance, le moine Sophonias, connu pour ses commentaires d'Aristote, ou encore Théodore Métochite, rénovateur de l'astronomie ptoléméenne, commentateur de Platon et d'Aristote. Ce dernier qui fut aussi grand *logothète,* c'est-à-dire ministre des Finances, ayant amassé une très grande fortune, la consacra à rénover, agrandir et décorer l'église du monastère de Chôra (Kahrie Djami) où s'épanouit l'art de cette époque. Il succéda comme *mésazôn* (Premier ministre) d'Andronic II à un autre philosophe, Nicéphore Choumnos.

Mais Andronic est aussi un orthodoxe convaincu, et comme tel, il rejette la politique religieuse de son père et dénonce l'union de Lyon. Renvoyant le patriarche Jean Bekkos, il impose à sa place un professeur laïc, Grégoire de Chypre, qui liquide l'union en destituant les évêques nommés par Bekkos et en retournant la persécution contre les partisans de Rome. Mais Grégoire est contesté. Après sa démission, Andronic met à la tête de l'Église byzantine son père spirituel, le moine athonite Athanase. La fascination d'Andronic, le protecteur des humanistes, pour cet ascète hostile aux intellectuels, n'est pas le moindre paradoxe de ce règne. Athanase s'est donné comme tâche de réformer l'Église sur le modèle monastique et de soumettre le gouvernement de l'Empire au pouvoir spirituel : cette politique rencontre une si vive opposition que par deux fois l'empereur devra se résoudre à renvoyer son patriarche.

Cependant, l'État est au bord de la ruine : la dévaluation de la monnaie et la hausse des impôts renforcent la misère générale, alors que les réfugiés chassés des provinces orientales par l'avancée turque affluent dans la capitale.

A l'extérieur, la situation est critique : le royaume voisin des Serbes se montre entreprenant, tandis que les prétendants latins reprennent l'offensive. En Asie, au tournant du siècle, les villes byzantines tombent

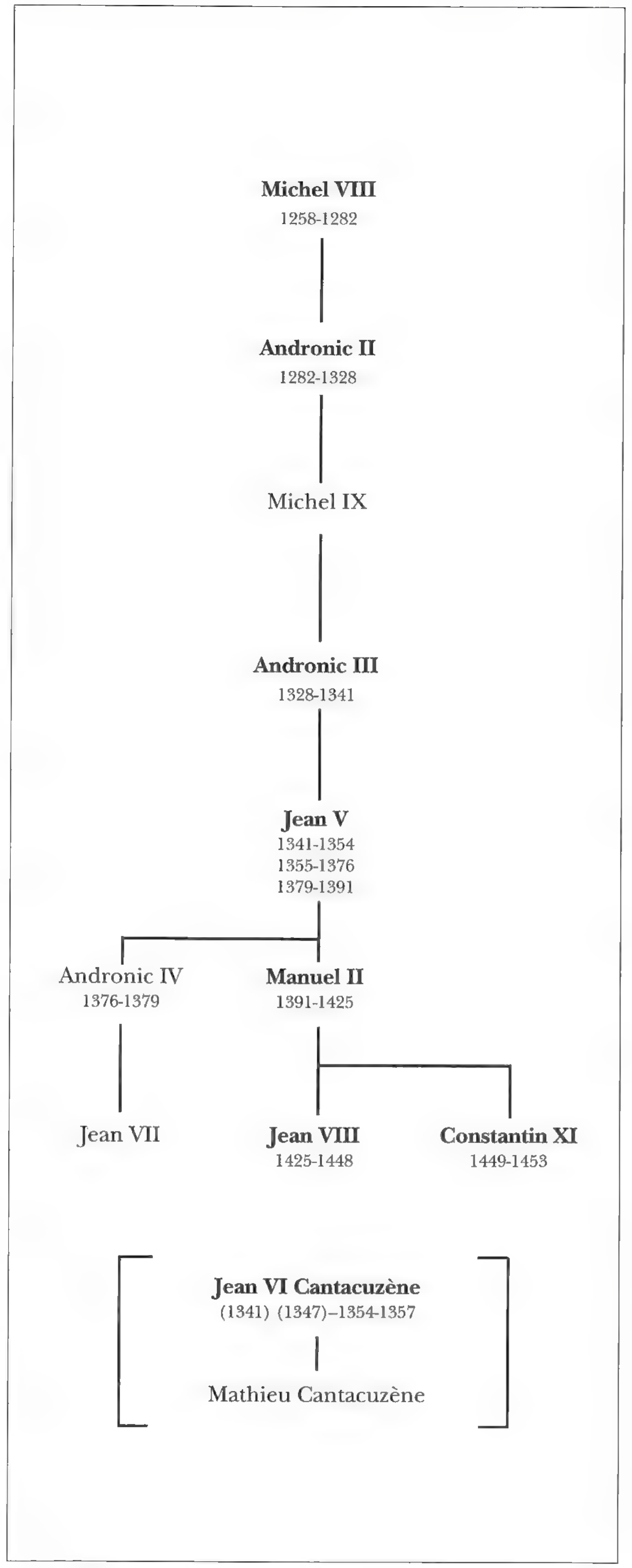


Fig. 2
Tableau dynastique simplifié des Paléologues

l'une après l'autre sous le joug turc. A bout de ressources, Andronic commet l'imprudence de faire appel à une troupe de mercenaires catalans conduits par l'aventurier Roger de Flor : les succès de ces bandes de soudards, qui débarrassent l'Asie Mineure occidentale de la menace turque, sont largement compensés par leur ardeur à massacrer et à piller les populations locales.

La guerre des deux Andronic

La mort en 1320 de Michel IX, fils d'Andronic II et co-empereur, jette le pays dans la guerre civile. Le fils de Michel, Andronic III, est un gaillard fort peu apte à plaire au vieil empereur dévot, son grand-père. Conseillé par le Grand Domestique Jean Cantacuzène, il a les faveurs de l'aristocratie foncière de province, lésée par la politique fiscale d'Andronic II. Une première échauffourée se termine en 1322 par un accord entre les deux Andronic : le petit-fils laisse Constantinople à son grand-père et se retire à Didymotique; il est même, en 1325, associé au trône. Mais l'entente est précaire; une seconde guerre civile, au cours de laquelle chacun fait appel à l'étranger (Andronic II aux Serbes, Andronic III aux Bulgares), aboutit à l'entrée victorieuse d'Andronic III dans Constantinople le 24 mai 1328; Andronic II termine ses jours dans un monastère.

Andronic III Paléologue (1328-1341) : les débuts de la querelle hésychaste

Andronic III s'efforce d'assainir la situation intérieure. Pour juguler la corruption, il crée des juges généraux chargés de superviser l'exercice de la justice. Pour combattre les effets de l'usure qui dévore les misérables, il dispense du paiement des intérêts ceux qui ont perdu tous leurs biens durant la guerre civile.

A l'extérieur, les talents militaires d'Andronic III ne suffisent pas à faire face à une multiplication des attaques : le Kral serbe Stefan Dusan, en pleine ascension, avance en territoire byzantin; l'Asie voit la montée fulgurante des Osmanli (Ottomans); les côtes sont ravagées par les pirates turcs. Peut-être sous l'influence de sa femme, Anne de Savoie, Andronic III, qui recherche désespérément des alliés, reprend les négociations avec la papauté. De leur côté, les Vénitiens, que l'insécurité des mers gêne tout autant que les Byzantins, travaillent à constituer une Ligue navale des États chrétiens (schismatiques compris) contre les pirates turcs.

Ce règne voit aussi la naissance d'une controverse qui va secouer pendant des décennies l'Église byzantine : la querelle hésychaste ou palamite qui concentre les contradictions de l'époque : l'amour de la science et la passion de Dieu, l'ouverture à l'Occident et l'exclusivisme orthodoxe.

Les débuts sont presque anodins. Un professeur de philosophie à l'université de Constantinople, originaire de Calabre, Barlaam, découvre un courant spirituel qui commence à prendre de l'ampleur au mont Athos : le courant hésychaste (ἡσυχάζειν = être tranquille), qui renoue avec la tradition antique de la prière intérieure par l'invocation du nom de Jésus [4]; les moines hésychastes prétendent accéder par cette prière à la vision de la lumière divine. Or Barlaam, commentateur de Denys l'Aréopagite et grand adepte de la théologie *apophatique* [5], soutient, lui, que Dieu est inaccessible, mais que, en revanche, la philosophie, en réfléchissant sur la création, peut en fournir une voie d'approche. Ses attaques contre les hésychastes, qu'il caricature grossièrement [6], provoquent la réaction d'un moine d'envergure, Grégoire Palamas : celui-ci contre-attaque dans un traité qui, tout en posant les fondements théologiques de l'hésychasme, disqualifie la connaissance profane en ce qui concerne l'approche de Dieu [7]. Sa démonstration réfute à la fois l'enthousiasme humaniste pour la science, tel qu'il s'était exprimé sous Andronic II, et la théologie scholastique d'Occident, qui prétend démontrer Dieu par des syllogismes. Cette dénonciation de la connaissance profane par Palamas explique que l'on trouve parmi ses détracteurs aussi bien des intellectuels, comme l'astronome et historien Nicéphore Grégoras, élève de Théodore Métochite, que les partisans du dialogue théologique avec Rome. En un sens, elle révèle une fermeture à l'égard de l'universalisme des intellectuels. Mais d'un autre côté, en reconnaissant la possibilité pour tout homme de parvenir jusqu'à Dieu par la prière, l'hésychasme rompt avec un certain élitisme spirituel.

Barlaam réplique en accusant les hésychastes d'hérésie. Cette fois l'Église est forcée de réagir. Mais le synode réuni pour juger Palamas, et que préside Andronic III, donne tort à Barlaam. C'est le dernier acte d'Andronic, qui meurt peu après. Le Grand Domestique Jean Cantacuzène hérite de la controverse.

Les deux Jean : la guerre des régents

A la mort d'Andronic III en 1341 son fils Jean Paléologue (Jean V) a neuf ans. L'homme de confiance d'Andronic III, Jean Cantacuzène, revendique la régence mais il est contré par le parti groupé autour de la reine Anne de Savoie, du patriarche Jean Kalekas et du parvenu Alexis Apokaukos. Ces derniers mettent Cantacuzène hors la loi. Il réplique en se fai-

sant proclamer empereur par l'armée à Didymotique. La guerre civile qui s'ensuit révèle les lignes de fracture de l'Empire. Du côté de Cantacuzène : l'aristocratie foncière de province, les moines hésychastes, les Turcs seldjoukides [8]. Du côté d'Apokaukos : les zélotes, parti populaire qui a pris le pouvoir à Thessalonique [9], les ennemis de Grégoire Palamas, les Serbes. Le rapprochement entre Anne de Savoie et Cantacuzène entraîne, six ans plus tard, la victoire de ce dernier, en 1347.

Le gouvernement de Jean VI Cantacuzène (1347-1351)

La forte personnalité de Jean VI Cantacuzène marque son règne. Représentant l'aristocratie provinciale, il accentue l'éclatement de l'Empire en confiant à ses fils le gouvernement de provinces byzantines (la Morée dans le Péloponnèse, la Thrace occidentale) et met fin en 1350 au gouvernement des zélotes à Thessalonique. A l'extérieur, il poursuit sa politique d'alliance avec les Seldjoukides.

Homme de réflexion, il s'entoure de conseillers de valeur. L'un d'eux, Demetrios Kydonès, un Thessalonicien, le persuade d'appeler à ses côtés son ami d'enfance Nicolas Cabasilas. Jean, Demetrios et Nicolas forment un trio uni à la fois par l'attrait du cloître et la passion de la chose publique. En 1349, l'empereur manifeste le désir de se retirer avec eux au monastère constantinopolitain des Manganes : le danger serbe l'en dissuade.

Préoccupé par l'alliance occidentale et l'union des Églises, Jean VI réunit autour de lui un petit groupe d'intellectuels chargés d'étudier les conditions théologiques d'un rapprochement avec Rome. Ces cercles d'études animés par Demetrios Kydonès sont en relation étroite avec le couvent de dominicains installé à Péra, près de Constantinople : Demetrios y apprend le latin et y découvre Thomas d'Aquin, dont il sera l'un des premiers traducteurs. Son frère Prochoros traduit saint Augustin. La passion intellectuelle rejoint ici le dialogue avec l'Occident. Et pourtant, par conviction personnelle autant que par opportunité politique, Jean VI est aussi un partisan de Grégoire Palamas. Nous retrouvons ici les contradictions de l'esprit byzantin : l'ami de Demetrios Kydonès favorise les palamites, qui excommunieront Prochoros Kydonès ; le promoteur des cercles d'études de la théologie latine consacre la victoire des hésychastes qui se montreront adversaires résolus des Latins. Il met en effet à la tête du patriarcat Isidore Boucheiras, fidèle de Palamas, et préside le synode de 1351 qui fait de la doctrine palamite la norme de l'orthodoxie.

La guerre des deux Jean

En 1351, le jeune Jean V Paléologue, le fils d'Andronic III que le couronnement de Cantacuzène avait écarté, revendique ses droits à l'Empire. La guerre civile reprend, avec ses implications étrangères : Jean VI Cantacuzène restant fidèle à l'alliance turque, Jean V Paléologue s'allie aux Serbes. En 1353, Jean VI tente de pérenniser le changement dynastique en faisant couronner son fils Matthieu comme co-empereur. Mais à la fin de 1354, l'entrée victorieuse de Jean V dans Constantinople écarte définitivement Jean VI Cantacuzène du pouvoir. Devenu moine sous le nom Joasaph, il continue néanmoins jusqu'à sa mort à se soucier des affaires politiques et religieuses [10].

Jean V Paléologue (1355-1391) : le Romain

Le long règne de Jean V Paléologue commence sous de mauvais augures. En 1354, les Turcs ont pour la première fois pris pied en Europe en s'emparant de Kallipolis. Désormais leur étau se resserre inexorablement autour de Constantinople. S'ils ne parviennent pas à prendre la ville en 1359, ils s'emparent de Didymotique, puis d'Andrinople (Edirne) qui devient leur capitale en 1365, et anéantissent les Serbes sur la Maritza en 1371.

Pour renforcer l'armée, entreprise coûteuse, Jean V s'attaque aux privilèges des grands domaines fonciers, sécularisant de force la moitié des propriétés des monastères athonites (1371), précipitant les moines dans la misère et dans les bras des Turcs. Les moines ont d'autres raisons de ne pas apprécier l'empereur. Celui-ci s'est entouré de « latinophrônes », des intellectuels fascinés par le thomisme et acquis à l'union avec Rome. Ils forment la seconde génération, celle des élèves de Demetrios Kydonès, et plusieurs, comme Kydonès lui-même, se sont convertis au christianisme romain. Dès avant la chute de Jean VI Cantacuzène, il s'est rallié à Jean V Paléologue. C'est sans doute lui, d'ailleurs, qui décide Jean V, dans son besoin pressant de l'alliance occidentale, à aller à Rome, en 1369, abjurer entre les mains du pape la foi de ses ancêtres.

Cependant, à Constantinople, sous l'impulsion du vigoureux patriarche Philothée, fervent cantacuzéniste, l'hésychasme triomphe, écrasant ses ennemis (procès de Prochoros Kydonès) et consacrant son champion (culte de Grégoire Palamas à Thessalonique). Cette dichotomie entre l'empereur et les intellectuels, d'une part, l'Église et le peuple, d'autre part, caractérise les dernières décennies de Byzance.

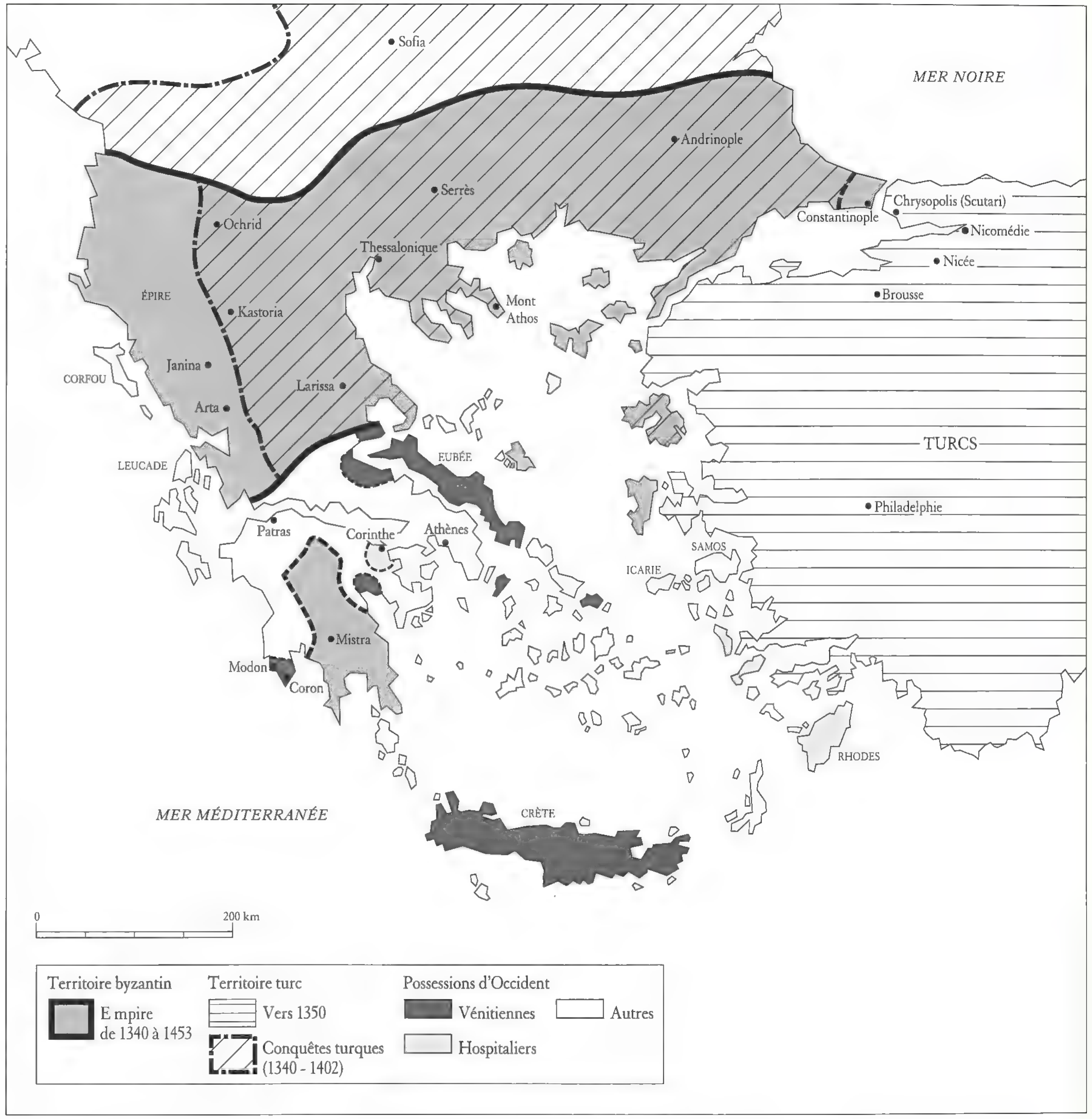


Fig. 3
L'Empire des Paléologues

Jean V et Andronic IV : le fils contre le père

La politique occidentale de Jean V ne ralentit pas l'avance des Turcs. En 1373, l'empereur de Byzance doit faire allégeance au sultan Mourad Ier dont il devient le vassal et, comme tel, va combattre en Asie Mineure sous la bannière turque.

Durant son absence, son fils Andronic prend le pouvoir. Déjà, comme il assurait la régence lors du voyage de Jean V en Italie, il avait refusé de venir en aide à son père, retenu pour dettes à Venise sur le chemin du retour. Suit une histoire de famille compliquée, dans laquelle les étrangers mènent le jeu. Turcs, Génois et Vénitiens arbitrent tour à tour le conflit qui oppose Jean V et son fils Manuel à son autre fils Andronic IV.

Cependant, les Turcs continuent leur avance en territoire byzantin : le Mont-Athos tombe en 1383, Thessalonique en 1387. Constantinople n'est pas loin. C'est alors que les querelles intestines des Osmanli accordent un répit aux chrétiens : en 1389, le sultan Mourad Ier est battu par son rival Bayazid à la bataille de Kossovo.

Bayazid poursuit la politique d'intervention dans les affaires byzantines : en 1390, il aide Jean VII (le fils d'Andronic IV, qui a repris le flambeau de la révolte contre Jean V à la mort de son père en 1385) à s'emparer de Constantinople; Jean V et Manuel doivent cette fois aux Hospitaliers de Rhodes de reprendre la ville. Le vieil empereur meurt l'année suivante, cependant que Manuel accomplit ses obligations vassaliques en Asie Mineure dans l'armée de Bayazid : voilà comment un empereur byzantin participa à la prise par les Turcs de la dernière ville byzantine d'Asie Mineure, Philadelphie.

Manuel II Paléologue (1391-1425) : le pèlerin

Manuel II est une figure éminemment sympathique. Sa fidélité indéfectible à son père, son sens de l'amitié (on possède de lui une abondante correspondance), sa dignité dans les malheurs lui ont attiré les faveurs tant de ses contemporains que des historiens.

L'alliance entre Manuel II et Bayazid est de courte durée. La guerre reprend entre Byzance et les Turcs. Bayazid assiège Constantinople : blocus interminable qui asphyxie la ville pendant huit ans. Entretemps, le sultan étend ses conquêtes et anéantit à Nicopolis la croisade chrétienne menée par le roi Sigismond de Hongrie (1396).

Manuel n'a pas d'autre solution que de reprendre la politique occidentale de ses prédécesseurs : Manuel Chrysoloras (encore un élève de Kydonès) est son ambassadeur auprès du pape. En 1399, en plein siège de la ville par Bayazid, Manuel II se réconcilie avec son neveu Jean VII au point de lui confier Constantinople tandis que, en compagnie du maréchal français Boucicaut, il entreprend un long voyage en Occident, en quête d'alliés. Le voyage dure quatre ans : le souverain grec parcourt en suppliant l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre; en France, il est reçu à plusieurs reprises par Charles VI. Toutes les cours le reçoivent avec honneur, mais aucune aide concrète ne résulte de ces rencontres [11].

C'est d'Asie que vient le répit : en 1402, le Mongol Timour Lang, en écrasant Bayazid à Ankara, l'oblige à lever le siège de Constantinople [12]. L'alliance avec Mehmet Ier, successeur de Bayazid, donne aux Byzantins une quinzaine d'années de grâce.

Mourad II, en succédant à Mehmet en 1421, sonne la fin de la trêve : il assiège sans succès Constantinople, puis Thessalonique. En 1422, Manuel II, recru de désillusions, se retire de la scène politique, abandonnant le pouvoir à son fils Jean VIII; il meurt trois ans plus tard.

La fin du monde [13] *: Jean VIII Paléologue (1425-1448)*

Sous le règne de Jean VIII, l'Empire continue de se défaire. L'abandon de la monnaie d'or sanctionne la banqueroute byzantine. Jean n'est guère empereur que de Constantinople. Autour de la ville, les Turcs. Plus loin, des îlots byzantins. En 1430, Thessalonique tombe définitivement, malgré les Vénitiens à qui la ville s'était donnée en 1423.

Les lambeaux d'Empire qui subsistent sont directement gouvernés par les frères de l'empereur, tel Constantin Paléologue dit Dragasès (du nom de sa mère) en Morée. Cette province byzantine connaît autour de Mistra un éclat intellectuel et artistique étonnant. C'est l'époque où le philosophe Gémiste Pléthon tente de reconstituer le platonisme dans toute sa vigueur antique. Pour ce philosophe, l'Empire chrétien a montré sa faillite. Il n'y a plus de salut pour les Byzantins que dans un retour à l'hellénisme originel et païen. Son renom lui attire de nombreux élèves, dont Bessarion qui s'illustrera au concile de Florence.

Mais pour Byzance, devant les progrès de l'avance turque, il n'y a plus de salut que dans l'union des Églises et la croisade qui doit s'en suivre. Jean VIII négocie avec Rome, avec le concile de Bâle, obtient enfin le concile œcuménique qui devrait convaincre le clergé byzantin.

Le 24 novembre 1438, une délégation grecque s'embarque pour l'Italie. L'empereur Jean VII, le patriarche Joseph II, l'humaniste Bessarion et de nombreux évêques sont du voyage : c'est presque toute l'Église byzantine qui se déplace pour le grand concile œcuménique qui doit réconcilier les Églises. Les discussions seront âpres mais sincères. L'union sera signée, malgré la mort subite du patriarche. Mais elle ne durera que le temps du retour vers la patrie moribonde.

L'Occident est-il encore en mesure de sauver Byzance? La croisade conduite par le cardinal Cesarini est mise en déroute à Varna en 1444. A la mort de Jean VIII en 1448 (dix ans après le concile), beaucoup savent déjà que les jeux sont faits.

Constantin XI Paléologue Dragasès (1449-1453) : le dernier empereur

Le despote de Morée Constantin Paléologue Dragasès succède à son frère en 1449. Il est couronné empereur à Mistra, qu'il quitte pour Constantinople. Il y reçoit les rebuffades des adversaires de l'union, qu'il s'efforce cependant d'appliquer pour ne pas rompre l'alliance latine. Le savant Georges Scholarios, brillant aristotélicien devenu le moine Gennadios, prend la tête de la résistance orthodoxe. Le patriarche unioniste Grégoire Mélissénos est contraint de fuir à Rome. Il n'y a plus de patriarche à Constantinople; Isidore, métropolite de Kiev et cardinal de l'Église romaine, vient proclamer officiellement l'union à Sainte-Sophie, le 12 décembre 1452, au milieu de l'hostilité générale.

En avril 1453, Mehmet II met le siège devant la ville. Le 29 mai, Constantinople tombe. Constantin XI est tué sur les remparts de la ville, Isidore de Kiev et Gennadios Scholarios emmenés en captivité. Ce dernier deviendra le premier patriarche chrétien de la Constantinople turque. La prise d'Athènes en 1456, de Mistra en 1460, de Trébizonde en 1461 parachèvent l'absorption de l'Empire byzantin millénaire par l'Empire ottoman.

Marie-Hélène CONGOURDEAU.

1. Sur les questions religieuses pendant cette période : CONGOURDEAU, 1990.
2. Sur Charles d'Anjou et ses prétentions byzantines : J. RICHARD, *Saint Louis*, Paris, 1983, p. 475 sq.
3. Paris, Bibl. nat., *Coislin* 200 (exp. *Byzance et la France médiévale,* 1958, nº 47). Ce manuscrit et un autre à Chicago (codex 2400) furent peut-être apportés à Saint Louis par Jean Bekkos lors de son ambassade à Tunis. Cf. *infra*.
4. Les grands textes portant sur la prière hésychaste depuis les origines de l'Église d'Orient ont été rassemblés au XVIIIe siècle par Nicodème l'Hagiorite et Macaire de Corinthe sous le titre de *Philocalie des Pères neptiques*. Il en existe une traduction française sous ce titre aux éditions de Bellefontaine (11 volumes). Cf. également J. GOUILLARD, *Petite Philocalie de la prière du cœur*, Paris, 1953, rééd. 1968.
5. La théologie apophatique, dont le représentant essentiel est le pseudo-Denys l'Aréopagite (VIe siècle), insiste sur l'inconnaissabilité essentielle de Dieu qui échappe à toute saisie de l'esprit humain.
6. Certains hésychastes conseillaient aux débutants de se concentrer en fixant leur nombril. D'où le sobriquet que leur donne Barlaam : les « omphalopsyques » (ceux dont l'âme est dans le nombril).
7. L'essentiel de la théologie palamite consiste à distinguer en Dieu *l'essence* inconnaissable et imparticipable, et les *énergies* (bonté, lumière, etc.) par lesquelles l'homme peut participer à Dieu et être déifié.
8. L'alliance avec telle ou telle fraction turque est une composante importante de la politique orientale des derniers empereurs byzantins.
9. Les zélotes, qui représentaient la fraction extrêmiste des couches populaires et des classes moyennes ruinées par l'usure et les impôts, furent au pouvoir à Thessalonique de 1342 à 1350; le massacre des nobles thessaloniciens lors d'une tentative de soulèvement en 1345 frappa les esprits.
10. La double vocation de Cantacuzène, empereur et moine, se trouve illustrée par le double portrait de lui sur le manuscrit de ses œuvres théologiques (cf. cat. nº 355).
11. Les relations avec les cours occidentales ne cesseront pas pour autant. Manuel Chrysoloras repartira en 1407 pour une nouvelle tournée des royaumes latins. C'est au cours de ce voyage qu'il offrira au monastère de Saint-Denis en France un prestigieux manuscrit du pseudo-Denys, offert par Manuel II (cf. cat. nº 356).
12. La bataille d'Ankara, qui sauva provisoirement Byzance, eut un grand retentissement dans la conscience byzantine : à Thessalonique, qui devait à cette bataille d'avoir recouvré la liberté, la victoire de Timour fut attribuée à saint Demetrios, le saint protecteur de la ville; à Constantinople, elle fut attribuée à la Théotokos.
13. Titre emprunté au dernier chapitre de NICOL, 1979.

La renaissance artistique sous les Paléologues

Le 15 août 1261, l'entrée solennelle de Michel VIII à Constantinople manifestait avec éclat la résurrection de l'Empire. Geste symbolique par excellence, le cortège était précédé par l'icône miraculeuse de la Vierge *Hodegetria* que les Vénitiens avaient installée de force en 1206 dans leur église du Pantocrator, où Michel VIII, reprenant possession de la capitale, l'avait fait chercher. Comme sous Justinien au VIe siècle, comme sous les Macédoniens au Xe siècle, la restauration politique de l'Empire allait s'accompagner d'un formidable mouvement de renaissance artistique.

Renouant avec les plus antiques traditions de l'Empire chrétien, Michel VIII avait fait fondre une statue de bronze où le *basileus,* représenté à genoux devant l'archange saint Michel, lui offrait l'image de Constantinople libérée (cf. n° 395). Les monuments de la ville sont en partie restaurés; de nombreux monastères, spoliés par les Latins, sont relevés de leur ruine par l'empereur, sa famille ou son entourage, comme celui de la Vierge *Peribleptos* où Michel VIII, sa femme Théodora et leur fils Constantin étaient représentés en pied sur une mosaïque de l'église [1]. Au début du XIVe siècle, Théodore Métochite († 1332), riche et puissant homme d'État, fait restaurer l'église du Christ de Chôra (Kahrie Djami) où les mosaïques de l'Enfance du Christ et de l'histoire de la Vierge des deux narthex constituent l'un des sommets de l'art paléologue (fig. 1) [2]. La lecture de l'inventaire de Sainte-Sophie, rédigé en 1396 [3], montre que la Grande Église avait alors recouvré tout un ensemble de pièces d'orfèvrerie ornées de pierres précieuses, de reliquaires, de tissus de toutes sortes qui s'étaient substitués à ceux que les Latins avaient pillés en 1204. Enfin, les récits des pèlerins russes, comme Étienne de Novgorod au milieu du XIVe siècle, ou des Occidentaux, tel celui du castillan Ruy Gonzales de Clavijo, ambassadeur auprès de Manuel II, en 1402, montrent l'ampleur du renouveau à travers les descriptions des sanctuaires de la ville, de leurs icônes, de l'éclat des cérémonies religieuses qui s'y déroulent. Les provinces sont également largement atteintes par cette restauration générale qui touche les anciennes fondations monastiques comme l'Athos ou Patmos, mais se manifeste aussi à Salonique, ou à Mistra dans le Péloponnèse, capitale des despotes grecs de Morée.

Cependant, l'Empire des Paléologues n'est plus celui de Basile II; à l'intérieur même des murailles de Constantinople, des édifices abandonnés restent en ruine; des terrains sont en friche; les faubourgs de la ville, peu sûrs, sont aussi désertés, comme en témoigne l'anecdote, rapportée par l'historien Pachymère, du cadavre de Basile II découvert, en 1260, non loin de son sarcophage, par des émissaires de Michel VIII, dans l'antique église, alors transformée en étable, de Saint-Jean-le-Théologien de l'Hebdomon [4]. Le papier remplace le plus souvent le parchemin, plus coûteux, qu'il est d'ailleurs parfois difficile de se procurer, au dire de Maxime Planoudès [5]. L'argent doré, le cuir doré ou le filigrane, complexe mais le plus souvent très léger, se substituent au métal précieux et, sous Jean VI, au milieu du XIVe siècle, l'étain et la céramique garnissent, à défaut d'or et d'argent, la table impériale [6]. A la fin, comme déjà Jean VI Cantacuzène au milieu du XIVe siècle, le dernier empereur fait même fondre les ornements et les objets sacrés de Constantinople pour produire le misérable monnayage d'un État ruiné (cf. p. 496 et n° 400).

Pourtant le règne des Paléologues correspond à une période de véritable renaissance artistique. Le phénomène est bien connu dans le domaine de la mosaïque et de la peinture à fresque, non seulement à Constantinople (Christ de Chôra), mais aussi dans les provinces, notamment à Mistra aux XIVe et XVe siècles (églises de l'*Aphentico,* de la *Peribleptos* et de la *Pantanassa*), et hors de l'Empire, dans le monde slave, où rayonne l'art de Byzance, à Mileseva vers 1235, Boïana, Sopočani vers 1265, ou Granica vers 1320 [7]. Parallèlement, la peinture des manuscrits, tant à Constantinople qu'à Mistra, connaît une nouvelle floraison; la production de fines icônes de mosaïque portatives dont la tradition était déjà ancienne se développe aussi (n° 364), de même que celle des icônes de bois peint qui se multiplient (nos 366, 368) et dont le type devait se prolonger, au-delà de la chute de Constantinople, en Grèce (n° 370), en Crète (nos 372-374) et dans le monde slave et russe (nos 375-376). En revanche, les arts somptuaires devaient pâtir davantage de la situation économique de l'Empire. L'art textile, et notamment la broderie de fils d'or et d'argent enrichie de perles (cf. p. 486 et nos 377, 379), connaît toutefois un véritable épanouissement, en particulier dans les ateliers monastiques; l'orfèvrerie aussi, mais dans une moindre mesure; des calices de jaspe ou pierre dure, dans l'inventaire de Sainte-Sophie de 1396, sont pourvus de montures d'argent doré vraisemblablement postérieures à 1261, comme celui que conserve encore le monastère de Vatopédi, offert par le despote Manuel Cantacuzène (fig. 2) [8]; c'est à l'époque des Paléologues qu'il convient également d'attribuer une somptueuse série d'icônes à revêtement d'orfèvrerie étudiée par André Grabar [9], dont la Sainte Face de Gênes constitue sans doute le plus étonnant chef-d'œuvre (fig. 3). Le petit reliquaire de la Vraie Croix qui appartenait au XIXe siècle à Mgr Dufêtre, évêque

Fig. 1
Théodore Métochite aux pieds du Christ; mosaïque, vers 1320;
Istanbul, Kahrie Djami

Fig. 2
Calice du despote Manuel Cantacuzène;
Mont-Athos, monastère de Vatopedi

Fig. 3
Icône de la Sainte Face; XIVe siècle;
Gènes, couvent San Bartolomeo degli Armeni

de Nevers, et qui portait au revers une épigramme de Manuel Philès, poète du début du XIVe siècle, en constituait, dans les collections françaises, un très probable reflet (fig. 4)[10]. Souvent, cependant, le bois peint remplace l'orfèvrerie pour de petits triptyques de dévotion (no 370) ou même pour des reliquaires, comme en témoignait, jusqu'à une date récente, le coffret-reliquaire de saint Jean-Baptiste de Perpignan (no 367).

La renaissance artistique sous les Paléologues se caractérise d'abord par un retour délibéré vers la tradition, c'est-à-dire vers les œuvres des Macédoniens et des Comnènes. C'est ce qui explique sans doute la permanence des formes, de l'iconographie, du répertoire ornemental et, dans une certaine mesure, du style. Cette appropriation a pu conduire d'ailleurs à attribuer à l'art médio-byzantin des créations que l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître comme paléologues notamment dans le domaine des enluminures (nos 348-349). Parfois aussi les artistes se tournent vers un passé plus lointain encore, et s'inspirent, semble-t-il directement, d'œuvres de la Basse Antiquité dont Constantinople, malgré le pillage de 1204, conservait encore nombre d'exemples monumentaux. Le retour vers l'usage des monogrammes en sculpture (no 321), sur des reliures (no 361), sur des céramiques (nos 383, 384) ou des monnaies (no 397) tient probablement à ce regard nouveau porté sur l'art glorieux des origines de Byzance; le sens du relief qui anime la sculpture constantinopolitaine (no 322) ou certaines stéatites (nos 324-326) procède du même esprit, sans compter les remplois directs d'œuvres antiques (no 323). De la même manière, comme l'a remarqué André Grabar (1953), les mosaïstes du Christ de Chôra ont développé dans les scènes de la Vie de la Vierge une iconographie qui se rattache à des cycles paléochrétiens apocryphes, le répertoire décoratif puisant lui-même largement aux sources de la Basse Antiquité.

L'art byzantin se teinte alors souvent aussi d'une expression pathétique ou douloureuse, comme on l'a peut-être un peu trop souligné, sans doute en raison des circonstances pénibles d'un État assiégé de manière continue. Ces sentiments étaient déjà latents sous les Comnènes au XIIe siècle et s'étaient déjà parfaitement exprimés, par exemple dans les fresques

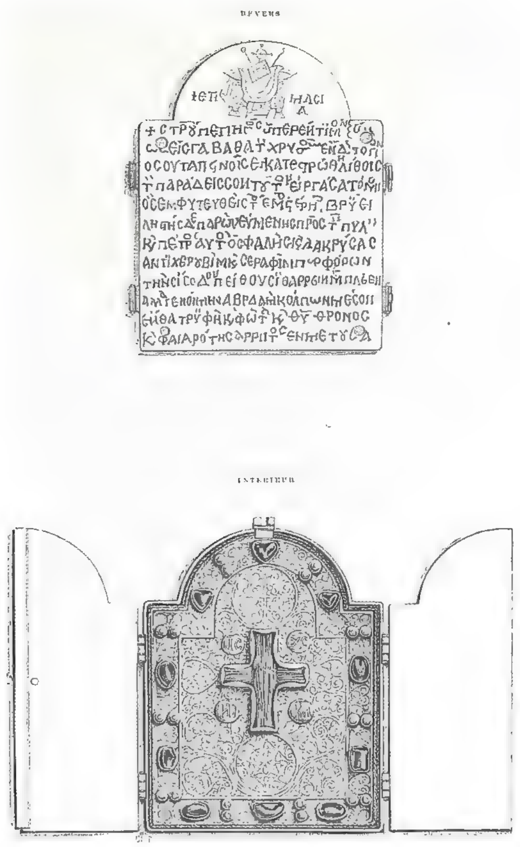


Fig. 4
Reliquaire de la Vraie Croix de Mgr Dufêtre,
d'après Didron, 1858

de Nerezi en Macédoine au milieu du XIIe siècle; ils devaient atteindre une véritable force visionnaire au XIVe siècle avec la Transfiguration peinte dans le manuscrit parisien des *Oeuvres théologiques* de Jean Cantacuzène (no 355). Pourtant, l'insécurité du temps, accentuée par les démêlés avec l'église latine et les hérésies diverses, compte assurément pour beaucoup dans des innovations iconographiques aussi étranges que l'empereur ou Jean-Baptiste pourvus d'ailes (nos 398 et 367) ou saint Michel travesti en Hercule (no 333). Souvent aussi des éléments pittoresques, des détails réalistes, s'associent à des couleurs ou à des formes plus baroques pour donner naissance à une poésie particulière, propre aux créations de l'art paléologue (cf. no 364); ils s'accompagnent aussi d'un attrait pour un certain naturalisme plus particulièrement évident dans l'art du portrait; la tradition de cet art ne s'était d'ailleurs pas interrompue depuis l'Antiquité, mais il atteint sous les Paléologues une finesse d'autant plus grande qu'elle contraste en général avec le traitement glacé des vêtements et des fonds, d'or immatériels (no 355) ou laissés blancs (no 356). Il s'agit non seulement des portraits impériaux, imités alors en Serbie et jusqu'à Trébizonde (cf. p. 159), mais aussi de ceux des grands aristocrates du temps, tels Apokaukos, représenté en mécène en regard du « portrait » rétrospectif d'Hippocrate, type de figuration qui remontait à l'illustration de la fin de l'Antiquité (no 351).

L'art des Paléologues se tourne aussi vers l'Orient, d'où proviennent l'étonnant couvre-chef du grand duc Apokaukos (no 351) et le turban de Théodore Métochite à la Kahrie Djami. Mais surtout, à partir du XIIIe siècle, Byzance cherche parfois dans l'art occidental et notamment italien les sources de son renouveau. Ce sont des emprunts iconographiques divers tels que gâbles ou pinacles gothiques bizarrement appliqués à la tradition byzantine, ou des motifs décoratifs gothiques qui s'épanouissent parfois à Byzance dans les marges de manuscrits ou, comme on l'a remarqué, sur le bras-reliquaire de saint Jean-Baptiste aujourd'hui au trésor de Topkapi à Istanbul[11]. Il s'agit aussi quelquefois d'éléments stylistiques, comme la ligne sinueuse des drapés, ou les visages « gothiques »; les peintures du célèbre Livre de Job de Paris (no 354) constituent le sommet d'une tendance qui s'exprime parfois aussi avec plus ou moins de bonheur sur des stéatites (nos 324-327) ou dans la numismatique (no 394). Ces influences s'exercent naturellement à Constantinople où séjournent de nombreuses communautés occidentales, présentes en délégation jusqu'au sacre des empereurs[12]. Ce sont d'ailleurs des Italiens qui restaurent après le tremblement de terre de 1344 la coupole de Sainte-Sophie sous l'égide de la *basilissa* Anne de Savoie[13]. Des influences plus ou moins bien assimilées de l'art occidental peuvent également apparaître dans des centres urbains provinciaux où résident des Latins, en Grèce, en Morée mais aussi dans les anciens territoires grecs perdus par l'Empire, aux mains des Italiens, tels Chypre (no 360), Rhodes ou la Crête, sans compter les voyages de Manuel II en Occident ou ceux des prélats qui assistent au concile d'union des Églises de Florence et renforcent les contacts entre arts grec et italien (nos 3568, 359). Il en résulte souvent des œuvres attachantes, parfois pleines de vie (no 354), ou plus hybrides et maladroites (no 325) qui témoignent alors de l'incapacité profonde de l'art byzantin à s'approprier des traditions qui lui sont étrangères.

La diversité qui caractérise l'art paléologue tient aussi aux conditions matérielles de la création artistique. Le morcellement politique qui suivit la conquête de 1204 conduisit sans doute à l'époque de l'occupation latine à une dispersion des centres artistiques autour des divers pouvoirs qui, désormais, se partageaient l'Empire. L'existence d'ateliers d'orfèvrerie actifs à Thessalonique au XIIIe siècle, comme l'a proposé André Grabar[14], est très probable, de même

qu'à Trébizonde (nº 340), à Nicée, dans le Péloponnèse, à Rhodes ou à Chypre. Cette situation devait naturellement se prolonger après la restauration byzantine de 1261 dans les diverses entités politiques issues du démembrement de 1204 qui ne disparurent pas toutes. La part de Constantinople est donc diminuée d'autant. La céramique des XIIIe-XVe siècles est à cet égard significative. De nombreux ateliers locaux se sont substitués à la production des grands ateliers des Xe-XIIe siècles, largement diffusée tout autour du Bassin méditerranéen et en mer Noire. Par ailleurs, de riches mécènes, tels Apokaukos (nº 351) ou Théodore Métochite, grands collectionneurs et disposant d'une fortune considérable, prennent le plus souvent le relais du mécénat impérial défaillant. Autour de ces mécènes se réunissent des artistes qui se déplacent au gré des commandes. Ainsi le scribe Jean Tzykandylès qui travaille pour Jean Catacuzène puis à Mistra (nº 354) ou le peintre « Théophane le Grec » qui s'expatrie jusqu'en Russie, ou encore le moine Josaphat, artiste recherché qui travaille dans un monastère constantinopolitain mais n'appartient peut-être pas au monastère où l'existence d'un *scriptorium* permanent reste donc incertaine [15]. Apparaît alors un caractère déjà propre à l'art post-byzantin : les artistes de renom séjournent un temps dans un monastère, en fonction de la demande, avant de poursuivre, ailleurs, le cours de leur carrière. Mais, en marge de cet art, il faut aussi compter avec le développement sous les Paléologues d'un véritable artisanat monastique permanent, d'ambition modeste : c'est alors que les ateliers de l'Athos, ou d'autres, fabriquent en série de petits objets de pierre (nº 333) ou de bois sculpté dont le type devait se propager bien au-delà du XVe siècle.

L'inventaire du duc de Berry, rédigé en 1416, comprend ainsi une « petite boeste de bois, de l'ouvrage de Grèce, dedans laquelle a du baume approuvé par le patriarche de Constantinople », qui appartenait probablement à cette catégorie [16].

L'ultime renaissance artistique de Byzance, inégale dans son ampleur et ses effets, correspondit à un extraordinaire mouvement de renaissance intellectuelle et à l'expression d'un véritable humanisme. Georges Pachymère (1242-vers 1310), l'historien des règnes de Michel VIII et d'Andronic II, Nicéphore Gregoras (1220-1360), Théodore Métochite, mécène érudit qui s'intéressa à l'astronomie aussi bien qu'à Aristote, Manuel Philès (vers 1275-vers 1345), poète prolixe et de qualité variable, Manuel II Paléologue lui-même dont nous conservons la correspondance et divers textes (nº 357), Georges Gémisthe Pléthon (vers 1360-1452), surtout, qui, soupçonné d'hérésie et de paganisme, se réfugie dès 1410 à Mistra et renouvelle les études platoniciennes, Bessarion enfin (vers 1400-1472), converti en 1439 au catholicisme romain et qui devint cardinal de l'Église romaine, participent au renouveau de l'histoire, de la poésie, de la grammaire, de la philologie et de la philosophie. Lorsque Constantinople fut tombée aux mains des Turcs en 1453, nombre d'intellectuels trouvèrent refuge en Occident [17]. Ainsi, tandis que le monde slave orthodoxe allait poursuivre et développer pendant des siècles encore l'héritage chrétien de Byzance, l'Occident découvrait l'hellénisme que Byzance avait su préserver et cultiver durant le millénaire de sa longue existence.

Jannic DURAND.

1. JANIN, 1969, p. 218.
2. GRABAR, 1953, p. 133-138, et UNDERWOOD, 1967.
3. Éd. MIKLOSICH et MÜLLER, II, 1862, p. 566-570.
4. PACHYMÈRE, Bonn, I, p. 124-125 ; cité par JANIN, 1969, p. 268.
5. Voir CUTLER et NESBITT, 1986, II, p. 372.
6. EBERSOLT, 1923, p. 108 ; CUTLER et NESBITT, 1986, II, p. 383.
7. GRABAR, 1953, p. 139-152.
8. BANK, 1970.
9. GRABAR, 1975.
10. DIDRON, 1858 ; *id.*, 1899, p. 45 ; FROLOW, 1961, nº 584.
11. Voir exp. *Art byzantin,* 1964, p. 330 (Évangiles ; Athènes, Bibl. nat., 2603) ; pour le bras-reliquaire de saint Jean-Baptiste : COCHE DE LA FERTÉ, 1981, p. 266 et nº 593.
12. Ignace de Smolensk pour le sacre de Manuel II Paléologue où assistent « des Francs de Galata et des Byzantins, des Génois, des Vénitiens » ; cité par EBERSOLT, 1923, p. 118-119.
13. JANIN, 1969, p. 459 ; DONABÉDIAN, 1991, p. 100 et n. 393.
14. GRABAR, 1954, p. 305-313 ; GRABAR, 1975, fig. 39, répert. nº 16 : icône de la cathédrale de Freising qui porte une inscription au nom de Manuel Disypatos, métropolite de Salonique (1235-1261).
15. CUTLER et NESBITT, 1986, II, p. 384-385.
16. Éd. Guiffrey, 1896, nº 1263.
17. Voir GEANAKOPLOS, 1976.

Sculpture

320

320

Le baptême du Christ

Constantinople (?), fin du XIIIe ou début du XIVe siècle
Marbre
H. 97 cm ; l. : 69 ; ép. : 10

INSCRIPTION
+ Η ΒΑΠ/ΤΙCIC (« le Baptême »)

PROVENANCE
Acq. à Paris chez l'antiquaire Delange en 1853
Rouen, musée des Antiquités de la Seine-Maritime, inv. nº 771.

La représentation du Baptême, qui met très fortement l'accent sur la théologie trinitaire, est conforme à la formule iconographique la plus courante : au centre, le Christ nu, la tête auréolée d'un nimbe cruciforme est immergé jusqu'à la poitrine dans l'eau du Jourdain dont la personnification apparaît à mi-corps en bas de la composition ; à droite, saint Jean-Baptiste nimbé, drapé et chaussé de sandales, a le pied gauche sur la rive, le pied droit sur un rocher, et pose la main sur la tête du Christ ; il contemple l'apparition de la main divine qui émerge d'une nuée faite de deux segments de cercle et d'où part un rayon sur lequel la colombe de l'Esprit saint paraît glisser. A gauche, deux anges nimbés et les mains voilées assistent à la scène ; celui du premier plan a le pied droit sur la rive tandis que l'autre paraît posé sur les eaux.

Comme l'a souligné André Grabar, le traitement de ce relief à la fois large (cf. les têtes en assez forte saillie) et savant, comme le montre le rendu du corps du Christ dans la transparence de l'eau, est bien caractéristique de la sculpture de l'époque Paléologue. L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit d'une œuvre exécutée à Constantinople ou à Thessalonique ; un rapprochement ponctuel serait même possible avec le fragment de Présentation au Temple provenant du sanctuaire du Mont-Pelion en Thessalie (Athènes, Musée byzantin, nº 210), qui pouvait avoir à l'origine des dimensions comparables.

L'inscription est en grec ; l'interprétation du schéma iconographique ne révèle aucun « occidentalisme » évident, même si on s'attendrait plutôt à trouver une double personnification du Jourdain (*Jor* et *Dan*) ; les anges ont bien les mains voilées et ne tiennent pas des linges pour essuyer le corps du Christ ; la position de saint Jean-Baptiste est conforme aux usages. On ne peut cependant exclure que l'œuvre ait été exécutée en Italie, soit à Venise soit

même plus au sud sur la côte adriatique (cf. par exemple la Crucifixion de l'église d'Ognissanti à Trani).

La fonction du relief de Rouen reste enfin difficile à définir ; comme il s'agit manifestement d'une transposition dans le marbre des formes directement issues de la peinture, on peut penser qu'il jouait le rôle dévolu aux icônes, ce qui justifierait la présence d'un encadrement autour du champ figuré. Mais la présence d'un trou à la partie inférieure peut suggérer deux hypothèses : ou bien la plaque décorait une fontaine murale, ou bien elle constituait l'un des côtés d'une cuve baptismale octogonale ou hexagonale, selon une formule largement attestée en Italie à partir du XIVe siècle. Les dimensions de la dalle sont compatibles avec cette seconde possibilité. J. R.-G.

BIBLIOGRAPHIE
BRÉHIER, 1936, p. 137 ; GRABAR, 1976, n° 161, p. 152-153, pl. CXL ; COCHE DE LA FERTÉ, 1981, p. 169-170.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1964, n° 16 ; *Splendeur de Byzance,* 1982, n° Sc. 13.

321

Chapiteau

Constantinople (?), XIIIe-XIVe siècle
Marbre
H. : 23 cm ; l. : 19 × 17
Monogramme : (?) ; on peut lire au moins les lettres TEHCAN

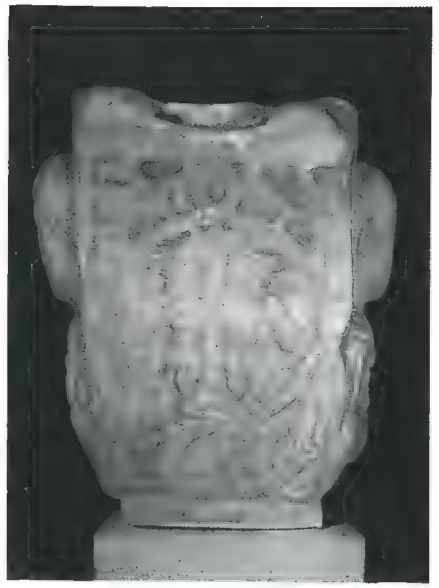
PROVENANCE
Don de Mgr Gabriel, grand vicaire du patriarchat œcuménique d'Istanbul, 1886
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, M.N.C. 1159 (MA 3055).

Le chapiteau, en forme de parallélépipède étroit, est muni d'un listel légèrement concave à la partie supérieure, timbré sur les quatre faces d'une sorte de rosette en forme d'écu tripartite. Sa petite taille et sa base, rentrante et circulaire, permettent de supposer qu'il pouvait être fixé sur une colonnette de baldaquin, d'iconostase ou de fenestrage. La face principale est ornée d'un monogramme cruciforme inscrit dans un cercle, les angles et les autres faces par un motif simple de palmettes stylisées.

La forme appartient, semble-t-il, au XIIIe-XIVe siècle (cf. n° 322). L'aspect inachevé de la pièce, où les traces du ciseau sont encore bien visibles, rappelle un peu l'épiderme du chapiteau du musée de Cluny (n° 322) ; le travail sommaire des palmettes est également proche de celui des petits chapiteaux au monogramme d'Alexis Apokaukos du Musée d'Istanbul, datés du premier quart du XIVe siècle (Grabar, 1976, pl. CXIV, b à e). J. D.

BIBLIOGRAPHIE
HÉRON DE VILLEFOSSE, 1896, n° 3055.

321



322

Chapiteau : saints militaires

Constantinople (?), XIVe siècle
Marbre
H. : 41 cm ; l. : 0,26

PROVENANCE
Don du baron Taylor, 1844 ; proviendrait d'une église d'Athènes, près du monument de Lysicrate, d'après l'inventaire du musée
Paris, musée national du Moyen Age et des Thermes de Cluny, Cl. 1456.

Le chapiteau affecte la forme d'un parallélépipède élevé, très légèrement biaisé à la base et évasé à la partie supérieure. Trois de ses faces sont occupées chacune par un saint militaire en buste, en fort relief ; la quatrième est sculptée en méplat d'acanthes enfermant un médaillon contenant une croix. Ces saints militaires, aujourd'hui anonymes, étaient peut-être jadis identifiés par des inscriptions peintes, disparues.

Le musée archéologique d'Istanbul conserve deux chapiteaux de marbre, de forme et de dimensions semblables, qui présentent, comme celui-ci, trois faces avec des bustes en relief de saints personnages et une face traitée en méplat ; l'un provient du monastère de la Vierge *Pammakaristos* (Fetiyeh Djami) et l'autre fut retrouvé dans le sol même du musée archéologique (Grabar, 1976, nos 130 et 140). Ces chapiteaux, vu leurs petites dimensions, pourraient constituer des vestiges de baldaquins d'autel ou de décor d'iconostase, la face plate avec la croix tournée vers le sanctuaire.

Leur style ample, au modelé ferme obtenu par grandes masses, est caractéristique de l'art des Paléologues, marqué à la fois par un retour vers les modèles paléochrétiens et une certaine ressemblance avec la sculpture gothique occidentale, caractères que l'on ne retrouve guère que dans ce qui subsiste de la sculpture constantinopolitaine du XIVe siècle (Grabar, 1976, nos 129, 131, 130 a, 145). En dépit d'une origine athénienne présumée, le chapiteau de Paris, comme l'a reconnu A. Grabar, est si proche de celui exhumé du sol de la terrasse du musée d'Istanbul qu'il paraît l'œuvre du même atelier et pourrait provenir d'un même monument de la capitale. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
DU SOMMERARD, 1883, n° 417 ; GRABAR, 1976, n° 135 et pl. CXI ; CAILLET, 1985, n° 26.

EXPOSITIONS
Masterpieces, 1958, n° 168 ; *Art byzantin,* 1964, n° 27 ; *Splendeur de Byzance,* 1982, n° SC. 4.

323
Saint militaire

Constantinople (?), XIVᵉ siècle
Marbre blanc à grains fins (en remploi)
H. : 76 cm (81,5 avec les parties complétées); L. : 49; Pr. : 17,5
La partie inférieure du relief manque; visage du personnage martelé, nombreuses épaufrures.

PROVENANCE
Entré au Louvre avant 1897 mais non porté sur les inventaires au moment de l'acquisition
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, R.F. 2700.

Souvent identifié comme saint Théodore, le saint militaire, pourvu d'un large nimbe, est vêtu d'une cuirasse et d'un manteau attaché au milieu de la poitrine par un fermail circulaire. Il est debout sur un socle vu en perspective; il tient dans sa main droite une lance dont la pointe était peut-être une pièce rapportée (d'origine [?] ou de restauration [?], cf. les restes d'un tenon métallique) et dans sa main gauche un écu à trois fasces. Par l'attitude et le costume, cette représentation est tout à fait comparable à de très nombreuses images peintes de saints militaires, généralement postérieures au XIIIᵉ siècle. On notera toutefois l'absence de tout personnage étendu sur le sol ou foulé aux pieds.

Cette sculpture a été longtemps datée de façon imprécise : VIIᵉ-XIᵉ siècle, selon Courajod et André Michel; « époque byzantine », selon Paul Vitry; Xᵉ siècle, selon Marcel Aubert. Un examen attentif a permis à François Baratte de démontrer que l'œuvre n'était pas homogène : l'encadrement est le vestige très probable d'un sarcophage d'Asie Mineure du type à arcature, datable par son décor du dernier quart du IIᵉ siècle; l'image du saint a été retaillée, sans doute au XIVᵉ siècle, dans la figure placée sous l'arcade. Celle-ci était-elle mutilée? ou simplement ébauchée? Le fait que, pour donner le volume indispensable à la nouvelle présentation, il ait été nécessaire de recreuser le fond sur une profondeur variant de 1,5 à 2,5 cm rend plus probable la première hypothèse. On notera sous le socle la présence d'un élément de la mouluration antique, retravaillée en forme de culot.

La mise en œuvre de marbres sculptés antiques — et notamment d'éléments architecturaux — est très fréquente dans les églises byzantines de la période tardive. Parfois utilisés comme de simples moellons, ou bien détournés de leur fonction originelle (chapiteaux retournés utilisés comme base), ces éléments peuvent être aussi, quoique rarement, intégrés au décor. Ici la riche ornementation d'un sarcophage micro-asiatique a fourni, à bon compte, l'encadrement d'une icône sculptée selon une formule mieux attestée dans l'ivoire ou la stéatite que dans le marbre. L'importance donnée à ce cadre annonce très directement la surabondance décorative des bordures de bois sculptées de certaines icônes post-byzantines des Balkans.

Il est à noter que le visage du saint, sans aucun doute volontairement mutilé, semble avoir fait l'objet d'un maladroit commencement de réfection (cf. l'entaille dégageant le menton du cou).
J.-R. G.

BIBLIOGRAPHIE
MICHEL, 1897, nº 279; VITRY, 1922, nº 568; BRÉHIER, 1936, p. 17; AUBERT, 1950, p. 353; LANGE, 1964 p. 18; BARATTE et METZGER, 1985, nº 190 *bis*, p. 288.

323

Stéatites

324

324
Icône : saint Demetrios

Constantinople, fin XIIIᵉ siècle ou début du XIVᵉ siècle, et Balkans, 2ᵉ moitié du XVIᵉ siècle ou vers 1600
Stéatite, plaques d'argent repoussé, ciselé et poinçonné sur âme de bois (cadre)
H. : sans le cadre : 10,4 cm; l. : 6,7 (avec le cadre : H. : 17,5; l. : 13,5)

INSCRIPTION
Gravée : **Ο ˝ΑΓ[ιος] ΔΗΜΉ[τριος]** (« saint Demetrios »).

PROVENANCE
Anc. coll. Sarropolous à Salonique, de Béhague, Ganay; acq. en 1989
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 11219.

L'icône est composée d'une plaque de stéatite sculptée en bas-relief, sertie dans une planche de bois revêtue d'argent. Saint Demetrios, identifié par l'inscription gravée, est représenté debout, nimbé, en costume militaire. Il s'appuie de la main droite sur une lance; le reste de son armement comprend un arc, suspendu au bras gauche, trois flèches, et un bouclier qui apparaît derrière ses jambes.

L'iconographie guerrière, le détail méticuleux de la cuirasse, le visage plein en fort relief, les cheveux épais traités par de fines hachures, rapprochent le saint Demetrios de celui, à cheval, d'une icône du palais des Armures de Moscou, diversement datée entre le XIᵉ (Bank, 1977, nº 613) et le XIVᵉ siècle (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nº 125); une certaine lourdeur du dessin le distingue toutefois du relief de Moscou. Les efforts émouvants du sculpteur pour tenter de suggérer les volumes et dégager un relief en superposant des plans successifs sont caractéristiques de l'art byzantin sous les Paléologues, et évoquent plus particulièrement certaines sculptures constantinopolitaines (cf. nºˢ 322-323), de même que le contraste entre le hiératisme byzantin traditionnel et l'attrait pour les détails pittoresques. Quelques timides traits naturalistes, comme le léger déhanchement de la silhouette ou le pan du manteau ramené par-devant, trahissent aussi une contamination de l'art byzantin par des formules qui lui sont étrangères, notamment gothiques, plus ou moins bien assimilées, éléments qu'on retrouve alors sur d'autres stéatites (nº 325) et sur des sculptures (cf. Grabar, 1976, p. 19-21) constantinopolitaines, à la fin du XIIIᵉ ou du début du XIVᵉ siècle.

La plaque de stéatite était déjà brisée lorsque fut appliqué le revêtement d'argent qui masque les lacunes de la pierre; cependant, munie d'un rebord biseauté, elle était sans doute dès l'origine destinée à être sertie dans une monture. L'iconographie du cadre actuel qui associe la *Deesis,* à la partie supérieure, et les douze apôtres, identifiés par l'initiale de leur nom, est de tradition byzantine; mais les reliefs d'argent repoussé sur fond poinçonné, les drapés schématiques et les têtes ovoïdes doivent être attribués à l'art balkanique de la seconde moitié du XVIᵉ siècle ou vers 1600. En dépit de la date tardive de cet encadrement, le petit bas-relief n'en constitue pas moins

un des très rares exemples subsistants d'icône de stéatite encore pourvue d'une monture d'orfèvrerie. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
PAPAGEORGIOU, 1892, p. 479-487; SCHLUMBERGER, 1902, p. 229-236; FROEHNER, 1905, pl. I; BRÉHIER, 1936, pl. XIX, 1; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 127.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 156; *Masterpieces*, 1958, pl. 13, n° 104; *Art byzantin*, 1964, n° 122; *Nouvelles Acquisitions*, 1990, n° 32.

325

Plaque : saint Demetrios

Constantinople (?), XIVe siècle
Stéatite, traces de polychromie
H. : 10,1 cm; l. : 5,4; ép. : 1,8

INSCRIPTION
Α'Γ[ι]Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟC (« saint Demetrios »)

PROVENANCE
Anciens fonds
Paris, musée du Louvre, inv. N. 1125.

La plaque, bordée d'un rebord biseauté, est sculptée en très fort relief; le revers est lisse; il est donc vraisemblable que ce petit relief ait été à l'origine serti dans un cadre de bois peint ou revêtu d'orfèvrerie (cf. n° 324).

325

Saint Demetrios est représenté debout, nimbé, en costume militaire. Il s'appuie de la main droite sur une lance et tient de la main gauche le pommeau de son épée; un petit bouclier rond apparaît derrière son épaule. Le relief, très accentué, témoigne d'un intérêt pour le volume qu'on retrouve parfois, à l'époque paléologue, dans la sculpture monumentale (cf. n° 323), et sur quelques stéatites (cf. nos 324, 326). En revanche, le sourire du visage, tout à fait exceptionnel dans l'art byzantin, constitue à l'évidence un emprunt à l'art gothique occidental. De même la main, qui retient étrangement du bout des doigts le pommeau de l'épée, tente, semble-t-il, de s'approprier le graphisme élégant du geste de nombreuses Vierges ou surtout des saintes Catherine françaises ou italiennes du XVIe siècle (cf. exp. *Fastes du gothique*, nos 27, 77, 116). Il en résulte un caractère hybride, d'une savoureuse mais attachante maladresse, qu'accentuent encore les différences de proportions entre la tête et les mains, toutes petites par rapport au corps, la musculature exagérée des jambes et une facture assez inégale. D'aussi fortes influences occidentales sont inconcevables avant la période paléologue, et les dates des modèles imités tant bien que mal ne permettent guère de situer ce petit relief avant le XIVe siècle. L'hypothèse d'un atelier grec travaillant dans des zones sous contrôle vénitien ou Génois, telles que Chypre, par exemple, ou encore Rhodes ou la Crête, pourrait être avancée, mais on ne peut exclure toutefois Constantinople, où de nombreuses œuvres occidentales pouvaient aussi circuler parmi les communautés italiennes, françaises ou allemandes de la ville. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
SCHLUMBERGER, II, 1900, p. 45; MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 796; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 130.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 149.

326

Fragment de plaque : saint militaire

Constantinople (?), XIVe siècle
Stéatite, traces de dorure
H. : 6,8 cm; l. : 4,3; ép. : 0,8

326

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 14.

Ce fragment, lisse au revers, appartenait à une plaque sculptée en très fort relief, de forme rectangulaire à la partie inférieure et bordée d'une moulure continue, probablement destinée à être sertie dans un encadrement (cf. n° 324). Le personnage est revêtu d'une tunique courte à manches longues et d'une armure faite de lamelles métalliques dont les rivets sont figurés avec précision par de petits points; il porte également un manteau agrafé sur l'épaule droite; sa main gauche est appuyée sur son bouclier tandis que l'angle que dessine l'amorce de son bras droit permet d'imaginer qu'il devait tenir une lance (cf. nos 324-325). Il s'agit vraisemblablement d'une représentation d'un des grands saints militaires de Byzance, tels Demetrios, Théodore, Georges ou Procope. Les drapés en volutes de la tunique, devant et derrière les genoux, trahissent un sens du volume d'inspiration occidentale, de même que la jambe gauche légèrement en avant, le relief très accentué et les efforts sensibles de modelé. La sculpture, d'une grande finesse d'exécution, s'accommode cependant d'une indéniable raideur du bras, par ailleurs un peu trop gros, et d'une évidente maladresse à rendre à la fois le profil et la vue de trois quarts du bouclier. Ces éléments confirment l'attribution proposée de ce relief au XIVe siècle. Ils permettent aussi de mesurer les succès inégaux des ateliers byzantins pour s'approprier des éléments étrangers à leurs traditions. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1931; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 128.

327

Pendentif : Crucifixion

Grèce (?), XIVe siècle (?)
Stéatite teinte marron
H. : 6,5 cm; l. : 0,5; ép. : 1,3

INSCRIPTIONS
Ι[ησοῦ]C Χ[ριστό]C; Μ[ήτη]Ρ Θ[εο]Υ; Ο Ιῶ'[άννης] Ό ΘЄΟ[λ]ΟΓΟC
(« Jésus-Christ; la Mère de Dieu; Jean le Théologien »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 22.

La plaque, assez épaisse, au revers lisse, découpée en forme de rectangle, est surmontée à la partie supérieure d'une bélière obtenue dans la masse. La face, bordée d'un filet perlé, est sculptée en très fort relief. Le Christ en Croix occupe toute la hauteur; sous ses bras apparaissent la Vierge et saint Jean, d'échelle plus petite. La Vierge, de profil, le bras droit levé vers le Crucifié, ramène sa main gauche sur son épaule en signe de douleur, tandis que saint Jean, une main sur la poitrine, l'autre tenant un livre, incline la tête.

327

La différence de proportion entre le Christ et les deux autres personnages, le relief vigoureux, le sens du volume et l'attitude contournée du saint Jean trahissent une inspiration occidentale. Une certaine finesse s'observe dans l'exécution de quelques détails, tels les perles du nimbe du Christ et de la bordure de la plaque, le visage du Christ, les clous, marqués sur ses pieds et ses mains, la cordelette nouée de son *perizonium* ou ses côtes, qui transparaissent sous la peau. La Vierge et saint Jean, en revanche, sont traités plus sommairement et paraissent empreints d'une relative agitation. Ces différences ponctuelles de facture ont pu faire proposer une date post-byzantine pour ce petit relief. On trouve cependant parfois de tels contrastes dès les XIIIe-XIVe siècles dans la sculpture provinciale. On pourrait rapprocher, dans une certaine mesure, le sens du relief, l'agitation générale, les têtes volumineuses, les cheveux du Christ en stries parallèles et les drapés ondulés, de sculptures comme celles de l'église de la Vierge *Parigoritissa* d'Arta dans le nord-est de la Grèce, de l'extrême fin du XIIIe siècle, exécutées sous forte influence italienne à l'époque du despotat d'Épire (Grabar, 1976, n° 152, pl. CXXIX). Dans l'hypothèse d'une origine provinciale, on pourrait revenir à une datation au XIVe siècle, jadis proposée par Bréhier. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1931, p. 179; BRÉHIER, 1936, pl. XVIII, 3; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° A 47.

EXPOSITION
Art byzantin, 1931, n° 165.

328

Icône : saint Jean le Théologien

XIVe-XVe siècle
Stéatite
H. : 4,5 cm; l. : 3,7; ép. : 8,4

INSCRIPTIONS
Ο Α[γιος] Ιῶ(άννης] Ὸ ΘЄΟΛΟΓΟC

328

(« saint Jean le Théologien »); *sur le livre, en minuscule* : εν αρχ[ῇ] (« Au commencement... »).

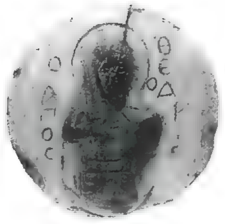
PROVENANCE
Anc. coll. Cl. Côte; legs Mme Cl. Côte, 1960
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, AC 868.

La plaque, lisse au revers et brisée à la partie supérieure, est munie d'un rebord mouluré qui servait probablement à retenir une monture d'orfèvrerie. Saint Jean le Théologien ou l'Évangéliste, identifié par l'inscription, est représenté de profil, comme, souvent, au XIVe et XVe siècle. Il tient un livre ouvert où sont gravées les quelques lettres du début de l'Évangile de saint Jean, principe dont on trouve, par exemple, un équivalent sur un camée avec Daniel de Paris (n° 330). Les drapés agités, le grand nimbe, l'expression presque farouche de l'Évangéliste dépeint sous les traits d'un vieillard, accentuée par la mise en page serrée, appartiennent à l'art byzantin sous les Paléologues. Toutefois, le dessin contourné de la main qui soutient le livre, la facture assez inégale, les drapés qui paraissent emboîtés au niveau de l'épaule et le grand nimbe pourraient trahir une facture provinciale et relativement tardive. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
COCHE DE LA FERTÉ, 1961-III, p. 126, fig. 6; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, n° 146.

EXPOSITION
Vingt ans d'acquisitions, 1967, n° 218.

Glyptique



329

330

329

Camée : saint Théodore

XIII^e siècle
Sardonyx à trois couches
H. : 2,75 cm ; l. : 2,75 ; ép. max. : 0,95

INSCRIPTION
Ο ΑΓΙΟC Ο ΘЄΟΔΟΡΟC (« saint Théodore »).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 287.

Le petit camée rond a été taillé dans une sardonyx à couches blanche et brune ; le personnage, en léger relief, et l'inscription, gravée en creux, se détachent en sombre sur le fond clair. Saint Théodore, nimbé, barbu, vu à mi-corps de face, porte l'équipement militaire et tient de la main gauche un petit bouclier rond.

L'iconographie peut être comparée à celle d'un jaspe biface du musée de Kiev (Putzko, 1975, p. 177, fig. 4, a-b) avec, d'un côté, Théodore Tyron, de l'autre Théodore Stratélate, daté de la fin du XII^e siècle, et à celle d'un camée de sardonyx de la Walters Art Gallery (exp. *Early Christian and Byzantine Art,* 1947, n° 558) également sculpté dans la couche sombre d'une pierre, sur un fond blanc.

Cette bichromie caractérise un groupe important de camées, la plupart d'un relief assez vigoureux, que H. Wentzel (1960, p. 92) estime inspirés de modèles byzantins mais exécutés en Italie au XIII^e siècle, probablement à la cour des Hohenstaufen, par comparaison avec un groupe de camées de même technique mais d'iconographie païenne et triomphale et de style antiquisant (le roi Frédéric II trônant, aigles, louves, lions, Hercule et le lion de Némée...). Cependant, l'exposition *Die Zeit der Staufer* (Stuttgart, 1979) n'a pas inclus dans la production de la cour de Frédéric les camées chrétiens à fond blanc ; le problème de leur origine reste toujours posé (cf. Bank, 1978-II, p. 11-16, et 1983, p. 311-318).

Stylistiquement, malgré l'usure de la surface, le camée accuse certains traits — raideur de la silhouette, maladresse des proportions, grosse tête engoncée, petit bras fluet à la main minuscule, absence de modelé, contour abrupt — qui pourraient relever plus aisément d'un atelier provincial, si ce n'est italien. Le style relativement négligé qui peut se comparer à celui du camée de Kiev cité plus haut, la graphie — le *delta* en forme d'*alpha* — constituent quelques indices pour une datation du XIII^e siècle. M. A.

330

Camée : le prophète Daniel

XIII^e siècle
Jaspe sanguin ; monture moderne en or à bords dentelés et bélière de suspension
H. : 3,1 cm ; l. : 2,5 avec monture ;
ép. max. : 0,85
Quelques éclats en surface en bas du buste

INSCRIPTION
A gauche, monogramme Ο ΠΡΟΦ[ήτης] ; à droite : ΔΑΝΙΗΛ avec N, I et H en ligature (« le prophète Daniel ») ; sur le *volumen* : + ЄΓΟ ΔΑ[νιηλ] (« moi, Daniel... »).

PROVENANCE
Acquis le 11 mars 1902 de M. Sambon, Paris
Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, inv. M 4771 (Babelon, 340 *bis*)

Le camée de forme cintrée à la partie supérieure, à revers plat, porte en assez faible relief l'image du prophète Daniel, en buste de face, tenant un *volumen* à demi déroulé devant lui sur lequel l'inscription correspond probablement au début d'une des prophéties de Daniel (*Dan,* 7-12) (cf. n° 328).

Le style est négligé, les volumes sommaires, les détails rendus par de larges incisions en gouttière (plis du manteau, bords du *volumen,* main). L'inscription et le nimbe sont d'une gravure fine et peu profonde. Le visage aux traits grossiers, aux petits yeux ronds et au nez épaté, peut se comparer à celui de saint Michel ou de saint Demetrios sur un camée à double face de la Walters Art Gallery de Baltimore, daté du XII^e siècle (Putzko, 1975, p. 175, fig. 1, a, b). La coiffure en pointe de Daniel se retrouve sur d'autres camées à l'effigie de ce saint (cf. Wentzel, 1956, p. 268, pl. B, et p. 273 ; Bank, 1975, p. 12, fig. 3, 4, 5). Sur trois d'entre eux, l'un conservé à Turin et deux autres à Saint-Pétersbourg, en sardonyx, le personnage se découpe en sombre sur fond clair. Ces camées ont été datés par A. Bank du début du XIII^e siècle et attribués à un atelier soit provincial soit italien, sur des critères iconographiques, stylistiques et paléographiques. Outre ces camées qui présentent tous le saint en pied, en orant, les bras levés, entre deux lions (cf. Williamson, 1983), Wentzel (1957, p. 52, n° 15) cite deux camées byzantins avec le prophète en buste dont l'un, à Kassel, également en sardonyx sombre à fond clair, et l'autre, à Venise (musée Correr, n° 501), en jaspe sanguin.

L'inscription qui figure sur les deux camées de Saint-Pétersbourg déjà cités comporte, comme l'exemplaire du Cabinet des Médailles, un monogramme assez complexe pour le mot « prophète », ce qui ne semble pas apparaître avant le XIII^e siècle (Bank, 1975, p. 14). La graphie du *delta,* à jambages verticaux prolongés vers le bas, n'est attestée sur les sceaux également qu'à partir du XIII^e siècle. M. A.

331

332

331

Camée : Christ bénissant

Byzance (?), XIII^e-XIV^e siècle
Jaspe sanguin ; monture d'argent moderne
H. : 3,2 cm ; l. : 2,2

INSCRIPTION
I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ »)

PROVENANCE
Anc. coll. Révoil ; acq. en 1828
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MRR 220.

Le Christ en buste bénissant, tenant le Livre, entouré d'un nimbe à croix inscrite enrichi de petits ornements gravés, occupe assez peu largement l'espace. Ses épaules étroites, son buste inscrit dans un trapèze, les drapés sommaires, prouvent une technique hésitante que dissimule mal l'effet de relief accentué de l'ensemble ; seul le visage montre un traitement plus énergique, notamment l'œil, formé de deux traits en accent circonflexe. La sculpture paraît s'inspirer délibérément des modèles classiques des X^e-XI^e siècles, mais sans pouvoir en maîtriser les leçons, traits qui rappellent les succès inégaux de l'art byzantin aux XIII^e-XIV^e siècles. La technique et le style ont d'ailleurs été rapprochés par H. Wentzel d'un camée du Vatican (1956, p. 271, n° 805) de jaspe sanguin, avec deux saints anonymes debout, pour lequel il a proposé une attribution réservée à des ateliers byzantins et une datation éventuelle au XIII^e siècle. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MARQUET DE VASSELOT, 1914, n° 797 ;
DURAND, 1987.

EXPOSITION
Lyon, 1827, n° 19, p. 39.

332

Camée : saint militaire

XIV^e siècle (?)
Jaspe (?)
H. : 3,4 cm ; l. : 2,65 ; ép. : 0,7

INSCRIPTION
Ο ΑΓΙΟC ΝΗΤΔΟC (« saint... ? »)

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon 345.

La plaquette, rectangulaire, est ornée en relief d'une figure de saint militaire à mi-corps, de face, à l'intérieur d'un cadre saillant où subsistent les traces d'un décor qui le transformait en une sorte d'arcade.

L'usure générale a gommé tous les

détails et fait disparaître les traits du visage. Le saint, les cheveux longs, torsadés ou nattés, le nimbe perlé coupé au sommet par l'arcade et dissimulé à droite par la lance, ne peut pas être identifié par l'inscription gravée en creux de chaque côté de la tête. Celle-ci, en effet, bien que complète, est illisible ou, du moins, ne correspond à aucun nom connu de saint militaire. E. Babelon (1897, p. 186, nº 345) puis H. Wentzel (1959-II, p. 67, nº 50) ont identifié la matière comme une pâte de verre noire, opaque; Wentzel a publié cette pièce comme un camée de verre vénitien du XIIIe siècle, et donc une imitation d'une œuvre byzantine par un artiste de langue latine, ce qui d'ailleurs pourrait expliquer une déformation probable de l'inscription grecque.

Il semble bien, cependant, qu'il s'agisse non de verre mais d'une pierre, probablement un jaspe. L'usure générale rend aussi difficile toute tentative de datation. La coiffure haute, bombée, à nattes sur les épaules, est quelquefois celle de l'archange Michel sur des stéatites (cf. Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nº A. 60, non daté : post-byzantin ?) souvent représenté cuirassé et armé d'une lance mais cependant généralement ailé.

La présence d'un cadre architectural, très rare sur les camées, est en revanche fréquente sur les stéatites. Une plaque de stéatite du musée de Sofia avec saint Demetrios, datée du XIVe siècle, présente notamment le même décor de l'arcade à petits trous ronds et réguliers, toutefois moins sommairement traité, ainsi qu'une graphie comparable, barre à gauche au-dessus de l'*alpha, gamma* avec *iota* souscrit (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nº 142) et pourrait servir de repère chronologique. M. A.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1897, p. 186, pl. XL, fig. 345;
WENTZEL, 1959-II, p. 67, nº 50.

333
Panagiarion (?)

XVe siècle
Schiste (?)
D. : 7,5 cm; ép. max. : 1
Plaque brisée en deux morceaux (avant 1924) recollés; quelques manques (bordures, pouces de la Vierge)

INSCRIPTIONS
MH[τη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu »); I[ησοῦ]C X[ριστό]C; au revers, gravé autour de l'ombilic central : ...ENETO MHXAHΛ IHI... (« ...Michel... »).

PROVENANCE
Entré dans le Cabinet de curiosités de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris avant 1678; versé au Cabinet des Médailles en 1793
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles.

La forme ronde de l'objet et la bordure plate, qui paraît destinée à être pourvue d'une monture, pourraient désigner l'ombilic ou la partie centrale d'un *panagiaron.* Les *panagiaria* sont de petites patènes qui servaient à contenir un fragment de pain béni offert symboliquement à la Vierge lors des repas des moines ou lors des célébrations liturgiques et qui portent une image de la Vierge. A partir des XIVe et XVe siècles les *panagiaria* sont souvent formés de deux disques légèrement concaves assemblés, comme le prouvent quelques exemples conservés de stéatite (Kalavrezou-Maxeiner, 1985, nºs 131 et 132), de corne (exp. *Trésors de l'art serbe,* 1983, nº 55), de bois sculpté (*ibid.,* nº 85 et pl. 36) ou peint (*Patmos,* 1988, p. 115-116).

D'un côté est représentée la Vierge à l'Enfant, en buste, du type de la *Blachernitissa.* Au revers sont figurés les Sept Dormants d'Éphèse et, au centre, saint Michel barbu, sous les traits d'un Hercule à la massue (?) qui frappe deux démons sous les yeux d'un moine possédé et déjà guéri.

L'histoire des sept jeunes chrétiens d'Éphèse, protégés par la Vierge, qui s'étaient miraculeusement endormis dans une caverne et réveillés deux siècles plus tard, pour échapper aux persécutions de l'empereur Dèce, constitue le fond de l'iconographie des Sept Dormants. Le thème de saint Michel travesti en Hercule (?), qui montre un curieux amalgame de l'art chrétien et de la culture héroïque antique, semble être apparu au cours du XIVe siècle, en liaison avec la Grande Peste qui, partie des régions de la mer Noire, devait déferler sur l'Occident en 1348 (com. orale du père A. Lammens).

En dépit d'un traitement assez fruste du revers, le style peut appartenir à l'époque paléologue. Les proportions et le visage de la Vierge et du Christ sont comparables à ceux de la Vierge *Blachernitissa,* du manuscrit des Œuvres de Denis l'Aréopagite du Louvre (nº 356) et permettent donc de proposer une date au XVe siècle. La destination monastique probable de l'objet, s'il s'agit bien d'un élément central de *panagiarion,* et l'aspect quelque peu relaché des détails du revers plaident pour une attribution vraisemblable à l'art monastique grec ou slave tel qu'il se développe sous les Paléologues et dans l'art post-byzantin. J. D.

333

BIBLIOGRAPHIE
DU CANGE, 1678, p. 24, pl. III; DU MOLINET, 1692, p. 1, pl. 8-I et II; BRÉHIER, 1924, p. 137, fig. 71; ALPATOU et BRUNOV, 1925; ZEHNACKER et PETIT, 1989, p. 64, nº 88.

Camées de verre

334

334
Camée : saint Demetrios

Venise, 1re moitié du XIIIe siècle
Pâte de verre rouge striée de noir, opaque
H. : 3 cm; l. : 2,6; ép. : 0,7

INSCRIPTION
Ⓡ (= ὁ ἅγιος) ΔΗΜΗΤΡΙΟC
(« saint Demetrios »)

PROVENANCE
Anc. coll. W. Froehner; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 2111.

Le camée ovale, en verre opaque rouge strié de noir imitant le jaspe, porte en léger relief le buste de face de saint Demetrios, nimbé et cuirassé, armé d'une lance et d'un petit bouclier rond, orné en épisème d'une croix. Seize exemplaires identiques ont été recensés par H. Wentzel (1959-II, p. 66, nº 37), auxquels il faut rajouter, outre celui-ci, celui de la collection Schlumberger au Cabinet des Médailles (Schl. nº 290) et celui du musée Kanellopoulos d'Athènes (exp. *Byzantine and Post Byzantine Art,* 1985, p. 208), ce qui en fait le type le plus populaire et répandu de la série des camées de verre.

Le lieu et la date de fabrication de ces œuvres en pâte de verre restent controversés. H. Wentzel (1959-II, p. 50-67, et 1963, p. 11-24) les a considérées comme « de style byzantin » mais non byzantines et attribuées à Venise, d'où proviennent plusieurs pièces et où s'étaient développés des ateliers de verriers. Il s'agirait, selon lui, d'imitations de camées byzantins, connus dans le monde occidental après le pillage de Constantinople, réalisées entre 1204 et 1261 à Venise. Certains camées en pâte de verre, à représentation de saints vénérés en Occident, comme saint Pierre, portent des inscriptions latines, tandis que ceux ornés de saints plus spécifiquement byzantins, comme les saints Georges, Demetrios et Théodore, sont inscrits en grec, preuve, selon H. Wentzel, d'une production de masse destinée à l'exportation, vers l'Italie pour les premiers, Constantinople, la Russie ou l'Égypte pour les seconds.

Cependant, l'existence d'œuvres en verre moulé, comme les poids, à Byzance dès le VIe siècle (cf. nºs 44-49) et l'analogie de ces camées avec les sceaux de la période médio-byzantine ont conduit d'autres auteurs, et notamment M. C. Ross (1962, p. 88-89) à voir là une production purement byzantine, peut-être due aux mêmes artisans, les sceaux et les moules gravés, sur lesquels le verre était pressé, nécessitant la même technique de gravure. On peut par exemple rapprocher ce camée de saint Demetrios d'un sceau de Jean Comnène, à l'effigie de saint Georges, daté par la titulature de 1057-1067 (Oikonomides, 1986-I, nº 90) qui présente la coiffure bouclée, le nimbe perlé et le petit bouclier rond. Par comparaison avec des sceaux (Laurent, 1952, pl. XXV, nºs 205 et 395, pl. LXII, nº 515), l'exemplaire de la collection de Dumbarton Oaks a été publié par M. C. Ross (1962, nº 105) comme une œuvre constantinopolitaine du XIIe siècle. Plus récemment, M. Vickers (1974, p. 21),

335

336

337

A. Bank (1978, p. 200, et 1983, p. 311-318) et D. Buckton (1981, p. 187-189) ont confirmé l'hypothèse de Wentzel, classant les camées en verre opaque comme des imitations vénitiennes postérieures à 1204 ; quelques-uns, en verre translucide, seraient toutefois de production byzantine (cf. n° 218). M. A.

335

Camée : saint militaire

Venise, XIII^e siècle
Pâte de verre opaque, rouge veinée de brun
H. : 1,9 cm ; L. : 1,65 ; ép. 0,5

INSCRIPTION
En relief, à demi effacée : ΔΗΙ...ΟΙΖΟ.

PROVENANCE
Ancien fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Babelon, 344.

Ce petit camée ovale est orné d'un saint militaire vu de face, en buste. Il est jeune, imberbe, les cheveux bouffant sur les tempes. De la main droite ramenée sur la poitrine, il tient un glaive. L'inscription, à demi effacée, ne livre pas de nom de saint connu. Babelon (1897, n° 344, p. 186) proposait d'y reconnaître « les éléments altérés de Demetrios ».

La lecture faite par Wentzel (1959-II, p. 67, n° 49), ΔΗ...ΟΛΟC, est, elle, erronée. L'hypothèse d'une imitation d'œuvre byzantine en milieu occidental pourrait justifier une telle altération de l'inscription.

Ce camée est le seul exemple connu de ce type ; il reprend toutefois, dans un format réduit et de façon plus sommaire, le schéma des camées de verre avec saint Demetrios (cf. n° 334). M. A.

BIBLIOGRAPHIE
BABELON, 1897, p. 186, pl. XL, fig. 344 ;
WENTZEL, 1959-II, p. 67, n° 49.

336

Camée : saint Nicolas

Venise, XIII^e siècle
Verre noir opaque à surface irisée
H. : 2,55 cm ; l. : 3 ; ép. : 0,85
Le bord inférieur est cassé

INSCRIPTION
Ο [α]Γ[ιος] ΝΙΚΟΛΑΟC (« saint Nicolas »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 292.

Le camée ovale est orné d'un buste de face de saint Nicolas, barbu, nimbé, portant l'*omophorion* ; le saint lève la main droite pour bénir et tient de la main gauche le livre des Évangiles. Wentzel a répertorié neuf camées en verre de ce type (1959-II, n° 43), auquel nous ajoutons celui-ci et un autre, similaire, en verre brun-noir opaque strié de rouge, dont la monture en argent doré est ornée au revers, au repoussé, d'un buste de la Vierge *Blachernitissa*, provenant également de l'ancienne collection Schlumberger (Schl. n° 291). Plusieurs camées de verre (cf. Ross, 1962, n^os 105 et 106) ont des montures ouvragées en or ou en argent, preuve de la valeur attribuée à ces petits objets de série. M. A.

337

Camée : saint Théodore

Venise, XIII^e siècle
Pâte de verre vert foncé presque noire, striée de rouge
H. : 3,15 cm ; l. : 2,7 ; ép. 0,8
Le camée est cassé dans sa partie supérieure gauche, et le buste du personnage arasé

INSCRIPTION
Le début de l'inscription, à gauche de la tête du cavalier, manque [ὁ ἅγιος Θεω] ; *à droite* : ΔΟΡΟC (« saint Théodore »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 288.

Saint Théodore monté sur un cheval au galop transperce de sa lance un dragon qui rampe à terre, iconographie qui rappelle assez précisément, par exemple, une icône de mosaïque portative du Louvre (n° 364). Le saint, nimbé, les cheveux courts, bouclés, est tourné de face. H. Wentzel cite douze exemplaires de ce camée auquel il faut ajouter celui-ci (1959-II, p. 66, n° 39). Tous sont à peu près de mêmes dimensions, en verre opaque, noir (exemplaires de Berlin, provenant de Venise et du musée Benaki à Athènes (cf. exp. *Byzantine and Post-Byzantine Art,* 1986, n° 237), brun foncé ou brun-rouge, sauf celui de Dumbarton Oaks, en verre jaunâtre translucide (Ross, 1962, n° 107). Les quelques provenances connues, très dispersées, Venise, Athènes, Géorgie, Constantinople, ne donnent pas d'indice sur un lieu de fabrication éventuel précis à l'intérieur de l'Empire byzantin plutôt que vénitien. M. A.

338

339

338

Camée : la Nativité

Venise, XIII^e siècle
Pâte de verre opaque, rouge striée de brun
H. : 2,9 cm ; l. : 2,5 ; ép. : 0,6
Surface usée ; un éclat au niveau de la tête

INSCRIPTION
Écrite à l'envers HIC NHCI altération de Η ΓΕΝΝΗCIC, la Nativité

PROVENANCE
Anc. coll. W. Froehner ; legs W. Froehner, 1925
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Fr. 2110.

Le camée, ovale, en pâte de verre opaque rouge striée de brun, présente la scène de la Nativité.

Trois autres versions de ce camée, dont deux provenant de Constantinople, ont été répertoriées par Wentzel (1959-II, n° 7). L'exemplaire du musée Benaki (exp. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, 1985, n° 239), en meilleur état de conservation, permet de voir que les visages des trois personnages faisaient face au spectateur. Une autre version, inversée, existe également : la Vierge à gauche, saint Joseph à droite (Vickers, 1974, p. 18, n° 1). De nouveaux exemples sont cités par L. Bouras (exp. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, 1985, n° 239).

La présence d'une architecture à colonnettes de type occidental, pour figurer la crèche, au lieu de la grotte traditionnelle dans l'iconographie byzantine de la Nativité (cf. Millet, 1916, fig. 41 à 54), permet de croire à une fabrication occidentale, bien que M. C. Ross ait tenté de l'expliquer par l'influence de l'occupation latine à Byzance après 1204 (1962, p. 91). M. A.

339

Camée : Vierge *Hodegetria*

Venise, XIII^e siècle (?)
Verre opaque, rouge strié de noir
H. : 2,5 cm ; l. : 2 ; ép. max. : 0,65

INSCRIPTION
ΜΗ[τη]Ρ [Θεοῦ] (« Mère de Dieu »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 285.

Le petit camée ovale, en verre moulé, bien conservé, porte l'image de la Vierge *Hodegetria* dont le type, habituellement sévère, est adouci par le tendre mouvement de la mère inclinée vers son fils. Un exemplaire comparable, de verre rouge foncé, à Berlin, a été publié (Volbach, 1930-II, n° 9299, p. 128, pl. 4) dans la série des verres vénitiens du XIII^e siècle. Quelques différences dans les dimensions, l'inscription, le visage de la Vierge, écartent toutefois la possibilité qu'il puisse s'agir d'œuvres sorties d'un même moule. L'élégance de la pose, la souplesse des drapés, le canon allongé de la Vierge à la petite tête inclinée sur un long cou flexible qui lui donne une allure presque maniériste, s'accordent avec les tendances développées à partir du XII^e siècle. Il est cependant difficile de donner une date précise à ces œuvres de série. Sur un sceau daté de 1320 (Oikonomides, 1986-I, n° 146) se retrouvent, par exemple, le même type de Vierge au long cou, aux mains fines, et le même drapé. M. A.

Orfèvrerie

340

Croix de la princesse Palatine

Empire grec de Trébizonde, 2e quart ou milieu du XIIIe siècle
Bois (deux essences), or, émaux opaques enfoncés sur or
H. max. : 21 cm ; L. des bras : 6,7 et 9,3 ; l. de la hampe verticale : 1,9 ; l. des bras : 1,7 ; ép. max. : 1,1

INSCRIPTION
Sur la lame d'or qui couvre le revers : I[ησοῦ]C X[ριστό]C CT[αυ]PΩ ΠΑ'ΓЄΙC ΥΨΩCAC AN[θρωπ]ΩN Φ'YCIN ΓΡΑΦЄΙ KOMNHN'OC MANȣH'Λ CTЄΦHΦOPOC
(« Jésus-Christ, attaché à la croix, a élevé la nature des hommes ; Manuel Comnène qui porte la couronne écrit cela »).

PROVENANCE
Trésor des princes de Galicie à Lwow en 1340 (?) ; trésor de la couronne polonaise, citée dans les inventaires à partir de 1475 ; apportée en France par Jean-Casimir Wasa, roi de Pologne (1648-1668), et léguée par lui à sa belle-sœur, Anne de Gonzague de Clèves, princesse Palatine (1616-1684), qui la lègue à son tour en 1683 au trésor de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés ; déposée en 1828 au trésor de Notre-Dame de Paris
Paris, trésor de Notre-Dame.

La Vraie Croix, léguée en 1683 à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés par Anne de Gonzague de Clèves, princesse Palatine, qui la tenait de son beau-frère Jean-Casimir Wasa, roi de Pologne, provenait du trésor de la couronne polonaise, où elle est régulièrement citée dans les inventaires depuis 1475 ; elle doit probablement être identifiée avec l'une des croix du trésor des princes de Galicie à Lwow dont s'était emparé, en 1340, le roi Casimir le Grand (Dabrowska-Zawadzka, 1987). La croix de la princesse Palatine avait été placée à Saint-Germain-des-Prés dans un reliquaire exécuté d'après les dessins du peintre Charles Le Brun. En 1793, la croix seule fut sauvée et déposée, en 1828, au trésor de Notre-Dame de Paris.

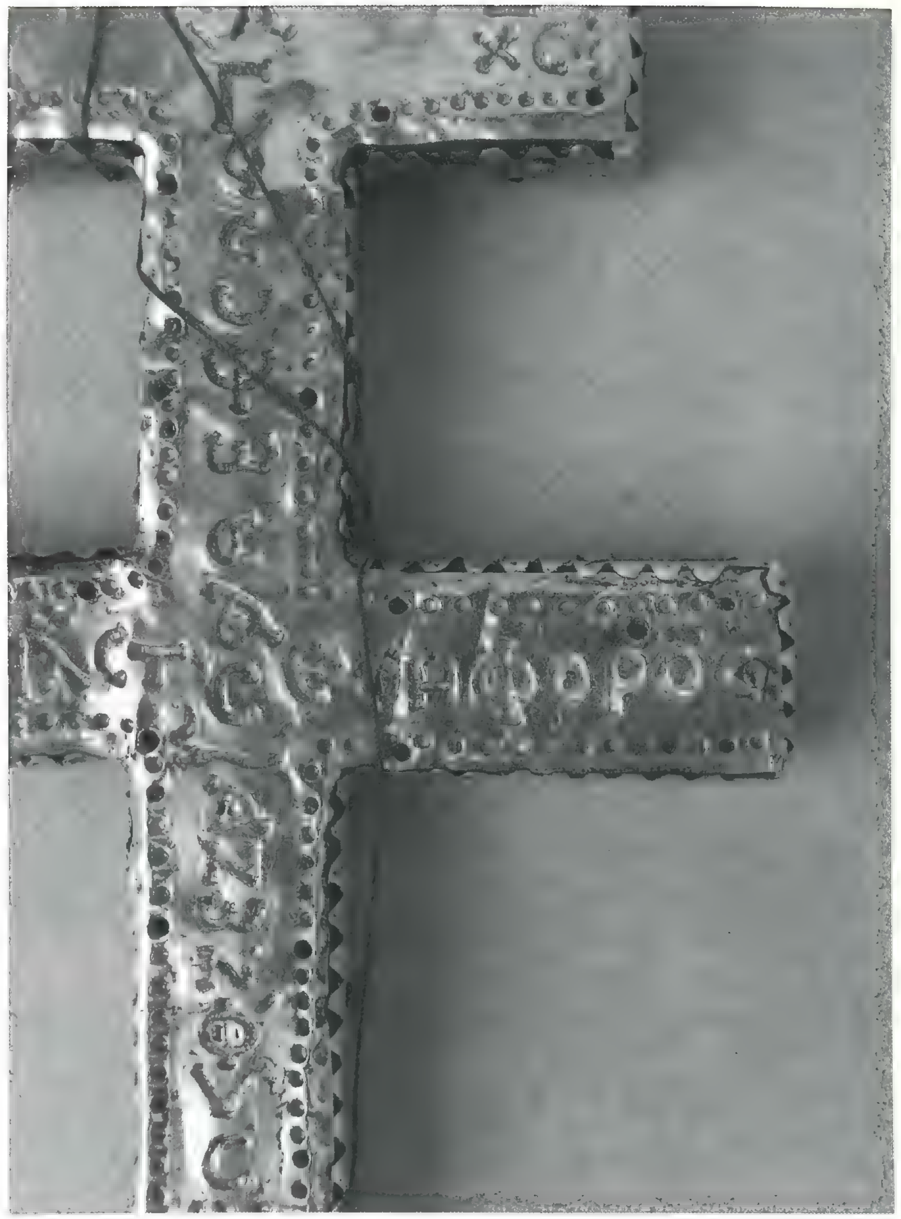
Elle est aujourd'hui enfermée dans un reliquaire de cristal et d'argent doré, œuvre de l'orfèvre J.-P. Famechon en 1828, où elle surmonte une relique du Saint Clou provenant également du trésor de l'ancienne abbaye de Saint-Germain-des-Prés. A l'intérieur, la croix à double traverse, où sont fixées à la cire les parcelles du Saint Bois, reconnaissables à leur couleur brune plus foncée, est sertie d'un encadrement de lames d'or qui l'entourent comme un boîtier ; au revers, la mince lame d'or qui porte une inscription grecque est fixée sur le bois à l'aide des petites dents du boîtier, rabattues sur ses bords légèrement biseautés. Le récent démontage de la croix a permis de découvrir que le revers avait été pourvu d'un décor émaillé (Durand, 1992-I). La lame d'or est en effet entièrement bordée d'une série de petites dépressions rondes enfoncées dans le métal, d'un millimètre environ de diamètre, dont un petit nombre est encore rempli d'émail ; quelques-unes se présentent encore en une séquence continue qui permet de restituer un décor émaillé de points bleu-vert-bleu-rouge-bleu, et ainsi de suite. Ces émaux sont opaques ; le bleu est foncé, le vert, jade clair, et le rouge, brique. L'inscription aussi était émaillée de bleu, sans doute, également opaque, mais d'une nuance plus claire ; le fond des lettres, uniformément ponctué, trahit, d'ailleurs, un procédé technique bien connu, appliqué par les orfèvres pour aider à l'adhérence de l'émail. La croix était sans doute à l'origine placée à l'intérieur d'un reliquaire de la Vraie Croix en forme de boîte à glissière d'argent doré (cf. no 249), comme le laisse entendre la mention d'un « *tabernaculum argenteum inauratum pro cruce factum ad instar tabula* » de l'inventaire du trésor de la couronne polonaise de 1532 (Dabrowska-Zawadzka, 1987, p. 102).

L'inscription dédicatoire au nom de Manuel Comnène en fait une œuvre exceptionnelle, mais l'identité de ce personnage soulève quelques difficultés. S'agit-il de Manuel Ier Comnène, empereur de Constantinople (1143-1180) ou à la rigueur d'un prince de la famille constantinopolitaine des Comnènes au XIIe siècle, ou bien d'un des trois Manuel, également de la famille des Comnènes, qui régnèrent aux XIIIe et XIVe siècles sur l'Empire de Trébizonde ? La paléographie, cependant, attribuable à la seconde moitié du XIIe siècle ou au XIIIe siècle, restreint essentiellement le choix entre Manuel Ier, empereur de Constantinople, et Manuel Ier de Trébizonde (1238-1263), les deux autres souverains de Trébizonde ayant régné à une date trop tardive.

340

340

340



Toutefois, l'aspect relativement sommaire de l'ouvrage d'orfèvrerie doit être pris en compte ; de plus, les émaux de la croix, pour autant qu'on en puisse encore juger, sont tous opaques et l'on remarque particulièrement dans le décor de petits points de la bordure la présence du vert jade clair, de nuance rare. Ces émaux distinguent la croix de la Palatine des œuvres constantinopolitaines du XIIe siècle et les rapprochent en revanche d'émaux byzantins attribuables à des ateliers provinciaux du XIIIe siècle, notamment ceux du cadre émaillé de l'icône de Freising qui porte une inscription au nom de Manuel Disypatos (1235-1261), métropolite de Salonique (Grabar, 1975, no 39, et exp. *Ornamenta Ecclesiae*, 1985, III, no H 69), ou de ceux d'un petit reliquaire encolpion de saint Demetrios de Washington, très probablement originaire de Salonique (Grabar, 1954, p. 307-313). Il faut donc vraisemblablement attribuer la croix de la Palatine à un atelier provincial ou périphérique du XIIIe siècle et, par conséquent, proposer d'identifier le Manuel Comnène de l'inscription avec Manuel Ier Comnène de Trébizonde. L'hypothèse d'un atelier établi à Trébizonde même est parfaitement justifiable dans une région alors prospère et toute proche des mines du Caucase ; elle rend aussi mieux compte du caractère quelque peu hésitant de la graphie qui déroutait déjà, en 1708, Montfaucon. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
De la dévotion à la croix de Notre Seigneur Jésus-Christ..., Paris, 1706, p. 1-3 et pl. ; MONTFAUCON, 1708, p. 309-310 ; BOUILLART, 1724, p. 278-281, 313-316 ; LONGPÉRIER, 1874, p. 592 ; FROLOW, 1961, no 661 ; DABROWSKA-ZAWADZKA, 1987, p. 91-110 ; DURAND, 1992-I.

341

342

341
Bague

XIVe siècle
Or gravé, intaille de nicolo
H. : 2,8 cm ; D. : 2,4 ; chaton : 1,2 × 1

INSCRIPTION
Gravée : + ΧΡΙCOC ΚωCMH ΔΑΧΤΙΛΟΝ ΤΗΝ ΔΑΙ ΨΥΧΗΝ ΛΟΓωC dOTЄTOKωCMOKЄPA (« L'or est l'ornement du doigt, mais le verbe est celui de l'esprit... »).

PROVENANCE
Anc. coll. de Luynes ; don du duc de Luynes, 1862
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Luynes 36.

Une petite intaille de nicolo, probablement antique, gravée d'un acteur regardant un masque tragique, est sertie dans une bâte en cupule à bord rabattu, qui porte un fin décor de rinceaux gravé et forme le chaton de la bague ; celui-ci est juché sur un anneau de section triangulaire qui porte une inscription grecque gravée, ponctuée de trois petites rosettes qui apparaissent en relief sur la tranche.

Le début seul de l'inscription est compréhensible et évoque le type de celles à caractère courtois ou religieux qu'on trouve fréquemment sur des bagues occidentales des XIVe et XVe siècles. La fin en revanche reste obscure. Une bague provenant d'un ensemble de bijoux retrouvés à Chalcis en Eubée au XIXe siècle, partagé entre l'Ashmolean Museum d'Oxford et le British Museum, présente aussi une inscription sur le chaton où se retrouvent les lettres OTETOKOCMOKEPA pour lesquelles il paraît difficile de proposer une interprétation (Dalton, 1911-II, no 396).

Deux autres bagues de ce trésor (*ibid.*, nos 377 et 386), par leur forme et leur décor, peuvent être comparées à celle-ci ; les rinceaux gravés du chaton se retrouvent également sur le jonc d'une troisième (*ibid.*, no 381). Les bijoux du trésor de Chalcis, en Eubée, île grecque, aux mains des Vénitiens de 1204 à 1470, sont pour la plupart des œuvres italiennes ou exécutées à l'imitation des pièces italiennes, et ont été attribués au XIVe siècle. Cette date peut être retenue pour la bague de Luynes : elle est d'ailleurs très semblable à une autre bague italienne du XIVe siècle, conservée à Londres (Ward, Cherry, Gere et Cartlidge, 1981, no 147). Il est difficile en revanche de trancher entre l'hypothèse d'une œuvre italienne, pourvue, à Byzance, d'une inscription grecque, celle d'une imitation byzantine, ou celle d'une production d'un orfèvre italien installé dans l'Empire ou les territoires grecs aux mains des Occidentaux, tels Chypre, Rhode, la Crète ou l'Achaïe.
J. D.

342
Croix-reliquaire

XIVe-XVe siècle
Argent
H. : 9,1 cm ; l. : 7 ; ép. : 1,5

INSCRIPTION
O A[γιος] ΓЄΟΡΓΙ[ο]C (« saint Georges ») ;
O A[γιος] ΘЄΟΔΟΡΟC (« saint Théodore »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 75.

La croix, aux extrémités arrondies et cantonnées de petits disques, s'inspire d'une forme traditionnelle (cf. no 234). Elle fermait jadis à charnières avec, à la partie supérieure, une bélière de suspension. Saint Georges en armure est représenté d'un côté, entre deux rosettes quadrilobées, et saint Théodore, de l'autre, entre deux croix surgissant de sortes d'acanthes.

343

Le relief assez prononcé et l'effort de modelé des têtes aux cheveux bouclés ne peuvent être antérieurs au XIIIe siècle. Mais les contours sans fermeté de la croix, les maladresses du dessin et la paléographie sommaire désignent une œuvre probablement provinciale et sans doute un peu plus tardive.
J. D.

343
Autel portatif

Italie (?), 2e moitié du XVe ou début du XVIe siècle
Améthyste, argent doré, repoussé, ciselé, gravé, nielle, sur âme de bois
H. : 23,8 cm ; l. : 27,3 ; ép. : 2

INSCRIPTIONS
Des médaillons : M[ήτη]P Θ[εο]Y (« Mère de Dieu ») ; I[ησοῦ]C X[ριστό]C (« Jésus-Christ ») ; O A[γιος] Iω[άννης] O ΠΡΟΔ[ρο]MOC (« saint Jean-Baptiste ») ; O APX[άγγελος] MHXAIΛ (« l'archange Michel ») ; O A[γιος] ΘЄΟΔωΡΟC O CTPATHLAT[η]C (« saint Théodore le Stalétate ») ; O APX[άγγελος] ΓABPIHΛ (« l'archange Gabriel ») ; *de chaque côté de la tête des prélats* : O A[γιος] ΓΡΗΓΟΡΙΟC O ΘЄΟΛΟΓΟC (« saint Grégoire le théologien ») ; O A[γιος] Iω[άννης] O XP[υσόστομος] (« saint Jean Chrysostome ») ; *au revers* : KAI O ΛOΓOC CAPΞ ЄΓЄNЄTO KAI ЄCKHNωCЄN HMIN KAI EΘЄACAMЄΘA THN ΔOΞAN AYTOY (« Et le verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous et nous avons vu sa gloire » – *Jean*, 1/14).

PROVENANCE
Anc. coll. L.-J.-M. de Bonald, archevêque de Lyon († 1876)
Lyon, trésor de la cathédrale.

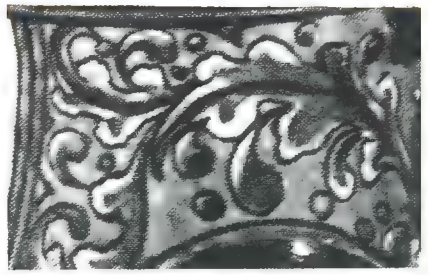


Fig. 1
Cruche ; Faenza, vers 1500-1525 ;
Sèvres, musée national de Céramique, cl. 1111. Détail

L'autel est constitué d'une plaque d'améthyste hexagonale sertie à jour dans un cadre de bois plat recouvert de lames d'argent doré repoussé, ciselé et gravé. Sur la face principale, six médaillons, rapportés et soudés, se détachent sur un fond entièrement poinçonné où s'épanouissent des feuilles grasses polylobées. A la partie supérieure, le Christ, au centre, entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste forment la figure traditionnelle de la *Deesis* à laquelle sont associés saint Théodore, les archanges Michel et Gabriel, enfermés dans les trois médaillons du bas, ainsi que deux des pères de l'église, saint Grégoire le théologien et saint Jean Chrysostome, représentés debout sur les petits côtés et obtenus dans la même feuille de métal que les feuillages du fond. Le revers est tout

entier occupé par les mêmes feuillages que sur la face, à l'exception d'une inscription niellée, tirée du canon liturgique, placée tout autour de la pierre. Sur la tranche, en partie restaurée, court un rinceau stylisé.

Deux autels portatifs, aujourd'hui à Berlin, provenant de l'ancien trésor des Guelfes, ont été comparés à celui de Lyon : le premier, d'agate, est muni d'une monture byzantine, peut-être provinciale, attribuée au XII[e] siècle et remaniée en Occident peu après 1200 (Kötzsche, 1973, n° 3); le second, de cristal de roche, pourvu d'une monture d'argent doré avec des médaillons sur fonds de feuillages, a été attribué à un atelier byzantinisant d'Italie (?), des XII[e]-XIII[e] siècles (*ibid.*, n° 4). Toutefois ces deux autels n'ont guère en commun avec celui de Lyon que leur typologie et leur aspect byzantin.

L'iconographie et la très grande qualité des reliefs de l'autel de Lyon relèvent de la tradition byzantine; les médaillons ont été notamment rapprochés de ceux des tranches d'un reliquaire de la Vraie Croix de Venise, attribuable à l'art médio-byzantin (cf. exp. *Trésor de Saint-Marc,* 1984, n° 13). Mais, comme on l'a souligné, l'ornement floral, de type occidental, et la paléographie de l'inscription niellée du revers excluent une date antérieure au XIII[e] siècle. De même, l'usage de gemmes pour la confection d'objets liturgiques, attesté à Byzance par de nombreux exemples des X[e]-XII[e] siècles, connut un renouveau certain aux XIII[e]-XIV[e] siècles; en témoigne, en particulier, l'inventaire de Sainte-Sophie, dressé en 1396, où figurent des calices de jaspe et des œuvres de sardoine (éd. Miklosich et Müller, 1862, p. 567). Toutefois, dès le XIV[e] siècle, l'usage de l'améthyste est également attesté en Occident (cf. exp. *Fastes du Gothique,* 1981, n° 176) où des autels portatifs d'améthyste sont mentionnés dans des inventaires, à Prague en 1354 et à Rome en 1437 (Hahnloser et Brugger-Koch, 1985, p. 39).

En revanche, les feuillages de l'autel de Lyon n'appartiennent pas au répertoire ornemental byzantin. Ils présentent, au contraire, une très grande parenté avec l'art occidental dont l'influence se constate à de nombreuses reprises à Byzance aux XIII[e] et XIV[e] siècles. Cependant, la date de ces ornements pourrait être plus tardive. En effet, leur contour déchiqueté et le fond poinçonné sur lequel ils se détachent paraissent plutôt s'inspirer d'œuvres d'orfèvrerie italienne du XV[e] siècle, comme, par exemple, la croix de L'Aquila, œuvre datée de 1434 ou celle de Rieti, datée de 1476 (exp. *Tesori d'arte,* 1986, p. 152 et 212); ils peuvent aussi être rapprochés des motifs végétaux qui ornent les marges de manuscrits gothiques tout au long du XV[e] siècle. Leur forme un peu molle appelle même davantage à des comparaisons avec des œuvres italiennes de la fin du XV[e] siècle, ou encore du début du XVI[e] siècle. Des feuillages très semblables se retrouvent, par exemple, sur l'encadrement végétal d'un manuscrit hébreux, probablement exécuté à Milan vers 1480 (exp. *D'une main forte,* 1991, n° 140), mais aussi sur des majoliques de Faenza vers 1500-1525, notamment une cruche du musée de Sèvres (fig. 1; cf. Giacomotti, 1974, n° 250).

Dans ces conditions il ne serait pas impossible que l'autel de Lyon ait été exécuté en Italie dans la seconde moitié du XV[e] siècle ou au début du XVI[e] siècle pour une des communautés grecques installées dans la péninsule après la chute de Constantinople aux mains des Turcs. J. D.

N° 343, détail

BIBLIOGRAPHIE
BÉGULE, 1880, p. 220;
TARALON, 1966, p. 275; MICHALON et MÉRAS, 1981, p. 84; HAHNLOSER et BRUGGER-KOCH, 1985, n° 7; DURAND, 1987.

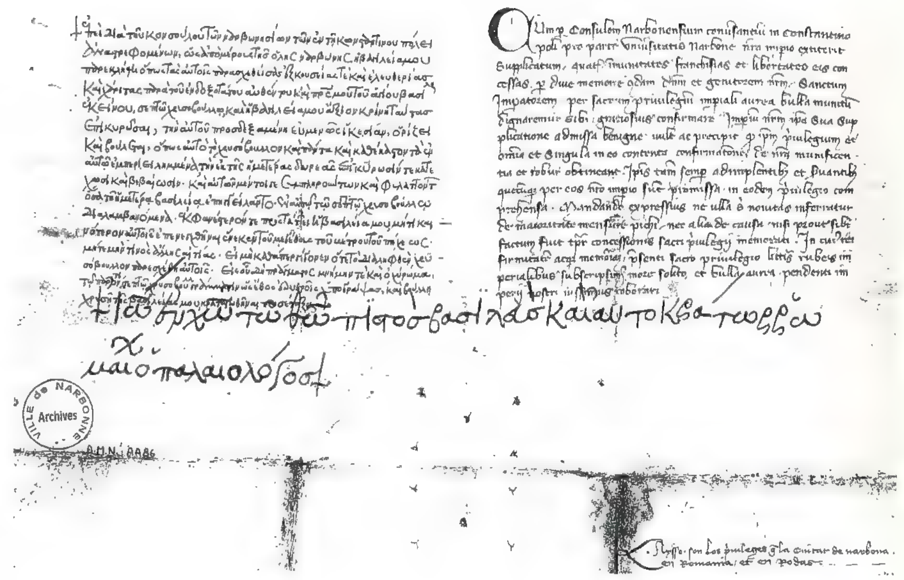
EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 166; *Exp. diocésaine de Lyon,* 1936, n° 121; *Art byzantin,* 1964, n° 521; *Trésors des églises de France,* 1965, n° 735.

Manuscrits

344

Jean V Paléologue, empereur de Constantinople (1341-1390). Privilège accordé aux marchands de la cité de Narbonne (1346)

Original grec, sur parchemin, portant la souscription impériale au cinabre (rouge) et scellé jadis d'une bulle d'or sur lacs de soie (cf. fig.1, p. 158)
Vidimus en traduction latine, sur parchemin, délivré sous le sceau plaqué de cire rouge de la Cour vicomtale de Narbonne par le viguier et le juge ordinaire de cette Cour
Archives communales Narbonne, AA 86.



344

Renouvelant un privilège antérieur de l'empereur Andronic III Paléologue, son père (1328-1341), Jean V prend sous sa protection les marchands de Narbonne venant commercer tant à Constantinople que dans les autres cités et terres de l'Empire, et leur accorde le privilège de ne payer qu'une taxe (« commercion ») de 4 % de la valeur des marchandises à l'entrée ou à la sortie. Ils ne seront pas tenus pour personnellement responsables des actes de piraterie qui pourraient s'exercer à l'encontre de sujets de l'Empire, et le droit de bris ne pourra s'exercer à leur encontre si un de leurs navires venait à faire naufrage sur ses côtes. Ils pourront avoir un consul qui exercera sa juridiction sur les litiges entre Narbonnais à l'exception des crimes de sang, et ils pourront posséder une loge. Ils ne pourront introduire, sous couvert de leurs propres marchandises, des produits d'autres marchands et devront faire connaître l'armement de navires destinés à pirater dans l'Empire et ne prêteront nulle assistance aux ennemis de celui-ci.

On peut se demander quelle part eut le jeune Jean V à cette décision, quand on sait qu'il avait à peine quatorze ans à cette date, qu'il était pratiquement sous tutelle et que, en 1346 précisément, Jean Cantacuzène s'était fait couronner empereur à Andrinople, avant d'entrer à Constantinople même en janvier 1347. R.-H. B.

BIBLIOGRAPHIE
Éd. du texte latin : G. MOUYNES, *Inventaire sommaire des Archives commmunales de Narbonne,* t. I, *série AA* (Narbonne, 1871), Annexes, p. 326-327; REYERSON, 1978, p. 456-476.

345

345

Tétraévangile gréco-latin

Constantinople (?), milieu du XIIIe siècle
Manuscrit sur parchemin, 364 ff.
H. : 33,5 cm ; l. : 20
Écriture minuscule, sur deux colonnes
Reliure de maroquin rouge aux armes d'Henri IV

PROVENANCE
Bibliothèque du cardinal Ridolfi († 1550) ; Pierre Strozzi († 1558) ; Catherine de Médicis, cousine du précédent ; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 54.

Parce qu'ils présentent un texte bilingue (à gauche la colonne de grec, à droite celle de latin, incomplète : il manque la fin de l'Évangile de Marc, et celui de Luc) et quelques éléments iconographiques occidentaux, ces Évangiles ont été tour à tour attribués à l'Italie du Sud (Omont, 1929, p. 47 ; Tikkanen, 1933, p. 163), ou à Constantinople au temps de l'Empire latin (Millet, 1916, p. 646). Les recherches de K. Weitzmann (1971, p. 323-325) sur un groupe de manuscrits réalisés dans la capitale au milieu du XIIIe siècle sont venus étayer cette dernière hypothèse : un Tétraévangile conservé au Mont Athos (Iviron 5) paraît avoir servi de modèle au manuscrit parisien. Une telle attribution est d'ailleurs beaucoup plus conforme au style « antiquisant » des peintures (solidité de la plastique, volume des drapés rehaussés de lumière) et au souci archaïsant de l'écriture minuscule grecque — caractéristiques qui évoquent ou annoncent la première Renaissance paléologue.

L'on peut s'interroger sur l'inachèvement de ce superbe manuscrit, entrepris peut-être pour « quelque prince croisé ou quelque prélat latin » (Millet, *ibid.*). L'illustration n'est en effet qu'à moitié réalisée : outre les quatre portraits d'évangélistes en pleine page sur fond d'or (Matthieu, f. 10 v° ; Marc, f. 111 ; Luc, f. 163 ; Jean, f. 278 v°), une vingtaine de scènes narratives en bandeaux, peintes sur fond d'or, s'insèrent au fil du texte évangélique, parmi lesquelles : la Nativité (f. 13 v°), la Cène (f. 96 v°), la Résurrection (f. 108), l'Annonciation (f. 176), le baptême du Christ (f. 186 v°), la Transfiguration (f. 213). Quelques-unes ne sont que dessinées : au f. 203 v°, Madeleine répandant des parfums est inachevée ; aux f. 177 v° et 207, Jésus dans sa barque et la Visitation sont à l'état d'esquisses.

Au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture du manuscrit, le nombre des scènes manquantes augmente, marquées par l'espace blanc du parchemin. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 227 ; MILLET, 1916, p. 646 ; OMONT, 1929, pl. XC-XCVI ; TIKKANEN, 1933, p. 163 ; BUCHTAL, 1957, p. 69, 84 ; WEITZMANN, 1971, p. 323-325 ; PRATO, 1981, p. 105-107.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 79 ;
Art byzantin, 1964, n° 325.

345

346

Tétraévangile

Achevé en septembre 1263
Parchemin, 241 ff.
H. : 19,5 cm ; l. : 14,5 ;
reliure de cuir moderne

PROVENANCE
Entré avant 1710-1719
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 3398.

Ce manuscrit, de petit format, contient le texte des évangiles à l'usage liturgique avec des tables pour les lectures des fêtes fixes et mobiles et pour diverses circonstances. Quatre petits cadres peints, décorés de fleurons et de motifs géométriques, figurent au début de chaque évangile au ff. 1 (Matthieu), 65 (Marc), 108 (Luc) et 179 (Jean), surmontés d'oiseaux affrontés (sauf au f. 108) ; quatre initiales ornées complètent le décor de ces pages. Au f. 230, un bandeau simple, meublé de palmettes stylisées est placé en tête des tables de lectures ; une attache de signet cousu, en soie rouge et jaune, subsiste au début de l'évangile de Marc et les traces d'un signet semblable au f. 230.

La décoration modeste et d'exécution hâtive constitue un bon exemple d'une production courante marquée par la tradition et sans grand luxe, de livres religieux d'usage quotidien au début de l'époque paléologue. Mais le manuscrit présente l'intérêt paléographique d'être daté, grâce à la souscription du f. 241 v° qui précise que la copie a été achevée en septembre 1283 et qui mentionne vraisemblablement, sous le nom de Joasaph, le scribe ; ce dernier serait également l'auteur d'un manuscrit conservé à Manchester, copié en 1282. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1886-1888, III, p. 353 ; KOEHLER, 1896, p. 676-677 ; SPATHARAKIS, 1981, n° 191, fig. 353 ; *Manuscrits grecs datés...*, 1989, I, n° 19, p. 51-52, pl. 51-52 ; GAMILLSCHEG et HARLFINGER, 1989, n° 284.

347

Liturgie de saint Basile

XIIIe siècle
Rouleau de parchemin : 6,30 m
Écriture minuscule

PROVENANCE
Envoyé d'Orient par Minoïde Mynas en mission ; entré à la Bibliothèque nationale en 1842
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Supplément Grec 468.

Alors que la liturgie de saint Jean Chrysostome est célébrée dans l'Église byzantine tout au long de l'année, sauf pendant le carême, celle de saint Basile n'est utilisée pour le canon de la messe qu'en dix occasions solennelles : le 1er janvier, lors de la fête de Basile de Césarée († 379) lui-même, qui passe pour en être l'auteur et affirme s'être inspiré de l'ancienne tradition des apôtres, et lors des cinq dimanches de carême, des jeudi et samedi saints, et des vigiles de Noël et de l'Épiphanie.

Le texte de ce canon liturgique est donc écrit au verso et au recto d'un long rouleau de parchemin, un rouleau liturgique dont l'usage était traditionnel à Byzance, et que le célébrant déroulait verticalement devant lui au fil de la lecture (et non, comme pour le *volumen* antique, écrit en colonnes dans le sens de la longueur, horizontalement), le dépliant d'une main et le repliant de l'autre. La calligraphie et la décoration en sont soignées : en tête, une *pylè* formée de dessins géométriques au vermillon recouvert d'or, entourés d'un trait vert, et encadrant la seule peinture du rouleau, un portrait de saint Basile sur fond d'or. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1916, p. 418.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 81.

346

347

348

348 Psautier

Constantinople, fin XIII^e^ siècle
Manuscrit sur parchemin; 300 ff.
H. : 22,5 cm; l. : 15,5
Écriture minuscule
Reliure veau raciné, dos de maroquin rouge au chiffre de Charles X

PROVENANCE
Collection de Thou; acq. en 1680 par Colbert; donné à la Bibliothèque royale par un de ses descendants en 1732
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 21.

Manuscrit de grand luxe que ce Psautier, entièrement écrit en lettres d'or, sur un parchemin d'une blancheur immaculée, sans peinture mais avec une richesse décorative d'un raffinement exceptionnel. Tapis, *pylè,* bandeaux (une trentaine de compositions), accompagnés de lettrines soulignent le début de chaque division liturgique du Psautier (*kathisma*) et le début de chacun des Cantiques qui lui font suite. Le choix de la minuscule « perlée » (propre au XI^e^ siècle) et les principaux motifs du vocabulaire ornemental font référence à l'âge d'or de la miniature méso-byzantine; mais il s'agit ici d'une nouvelle « Renaissance », celle des premiers Paléologues, qui renoue avec un passé glorieux par-delà les années sombres de l'occupation latine... Et le manuscrit doit être daté de l'extrême fin du XIII^e^ siècle.

Il s'apparente à tout un groupe, qui semble issu du même atelier constantinopolitain (Buchtal et Belting, 1978), et dont les témoins les plus proches, vraisemblablement écrits par les mêmes copistes, sont un *Praxapostolos* (Actes des Apôtres), conservé au Vatican (Vat. gr. 1208), et deux autres Psautiers (l'un au Mont Athos, Stavronikita 46, l'autre à la Bibliothèque nationale, et de format de poche, le Suppl. gr. 260). Si les motifs décoratifs, polychromes et or, à base de palmettes, de fleurons sassanides et de rinceaux sont empruntés aux modèles macédoniens et comnènes, ils sont adaptés, avec un sens aigu et inventif de l'harmonie, de la variété des combinaisons et de la virtuosité des arabesques.

De tels ouvrages n'ont pu être commandités que par quelque haut dignitaire ou membre de la famille impériale : peut-être la princesse Théodora Raoulaina, nièce de l'empereur Michel VIII, morte en 1300, qui laissa le souvenir d'une femme de grande culture doublée d'une bibliophile. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 102; BUCHTAL, 1972, p. 52-54; BUCHTAL et BELTING, 1978, p. 113-114, pl. 56-60; HUNGER et KRESTEN, 1980, p. 197.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 84; *Byzance et la France médiévale,* 1958, n° 34; *Colbert,* 1983, n° 575.

349 Grégoire de Nazianze, *Homélies*

Constantinople, 1^re^ moitié du XIV^e^ siècle
Manuscrit sur parchemin, 357 ff.
H. : 26,5 cm; l. : 20
Écriture minuscule, sur deux colonnes
Reliure du XVIII^e^ s. aux armes royales

PROVENANCE
Envoyé à Louis XV par Chrysanthe Notaras, patriarche de Jérusalem (1707-1731), et entré à la Bibliothèque royale à cette date
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 543.

Nouveau témoin, abondamment illustré et décoré, des *Homélies* liturgiques de Grégoire de Nazianze, ce manuscrit, jadis attribué au XII^e^ siècle, a été, assez récemment, rajeuni de deux siècles... Avec son écriture archaïsante et son imitation de formules traditionnelles tant ornementales que figuratives, c'est aussi un produit de la Renaissance paléologue, attribuable à la première moitié du XIV^e^ siècle, par comparaison avec d'autres manuscrits datés (Buchtal, 1975, p. 161).

Des peintures à pleine page, à deux registres, précèdent chaque homélie (quatorze tableaux avec deux scènes superposées, celle du bas évoquant souvent Grégoire en train de commenter celle du haut : f. 23 v°, Descente aux enfers, Grégoire prononçant son discours; f. 51 v°, Thomas touchant la plaie du Christ, Grégoire officiant; f. 87 v°, Cyprien au travail, Grégoire prononçant son panégyrique; f. 116 v°, mort de Basile; f. 260 v°, mort d'Athanase... Grégoire prononçant leur oraison funèbre). Quelques initiales historiées (f. 24, Résurrection; f. 27, vision de saint Grégoire; f. 117 v°, Vierge et Enfant) et en tête des arguments (f. 1) et des sermons, une élégante décoration de tapis, *pylè,* encadrements...

Pareil cycle de miniatures narratives est très rare dans un manuscrit du XIV^e^ siècle, mais le haut degré de perfection technique y contraste avec une certaine sécheresse d'exécution : l'émotion et la vitalité font défaut de même que l'imagination. Peut-être se réfugient-elles dans la décoration, plus inventive et influencée par les modèles islamiques : mode orientale à laquelle sacrifient les turbans de bien des personnages. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 186-192; OMONT, 1929, pl. CXIX-CXXV; GALAVARIS, 1969, p. 193, pl. 103-110; BELTING, 1970, p. 10; BUCHTAL, 1975, p. 161, 176; PRATO, 1979, p. 180.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 39.

349

349

350

350

Nicolas Myrepse, Dynameron

Athènes, très vraisemblablement (étant donné la fonction du copiste), août 1339
Manuscrit de parchemin, 664 ff. + 4 ff. de garde
H. : 26 cm; l. : 18
Reliure aux armes de Henri II

PROVENANCE
Offert par Antoine Éparque à François Ier; présent dans le premier catalogue des volumes grecs de Fontainebleau
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2243.

Le *Dynameron* a été écrit dans le dernier quart du XIIIe siècle par Nicolas Myrepse, originaire d'Alexandrie, qui fut en particulier médecin à la cour (*actouarios*) de Nicée sous l'empereur Jean III Doucas Vatatzès. On a donc là, avec ce manuscrit copié en 1399, un témoin postérieur de seulement un peu plus d'un demi-siècle à la rédaction de l'œuvre. Cet ouvrage est un antidotaire qui rassemble 2656 recettes médicales et dont le succès fut très grand car il fut traduit en latin dès la première moitié du XIVe siècle par Nicolas de Reggio et que la traduction latine fut imprimée en pays germanique au milieu du XVIe siècle, en particulier dans l'édition de Leonhard Fuchs en 1549 à Bâle. Il fut utilisé en France jusqu'au XVIIe siècle comme pharmacopée officielle. En même temps que cette œuvre, le manuscrit qui constitue un gros volume contient également d'autres traités médicaux (en particulier Dioscoride), un lexique botanique et, à la fin de l'ouvrage, des opuscules astrologiques.

N'était la souscription explicite du copiste au f. 664 qui, tout en se réjouissant d'avoir achevé son travail, donne plusieurs précisions permettant de le situer dans le temps et l'espace, l'écriture, comme l'illustration du livre, aurait pu inciter à considérer ce manuscrit comme un produit de l'Italie méridionale. Mais le scribe, Cosmas Camélos, est prêtre et exarque, c'est-à-dire fonctionnaire, de la métropole d'Athènes. Il a travaillé sur la commande et aux frais du médecin Demetrios Chlomos. Son écriture est droite et assez serrée, le trait est épais, la mise en page dense. Aurait-il été formé en Italie méridionale?

L'illustration du volume est riche. Les larges bandeaux rectangulaires sont assez nombreux, placés en début de chapitre ou de traité, toujours en haut de page — une à deux pages étant préalablement laissées blanches entre deux œuvres selon un phénomène peu commun dans la composition des manuscrits car on économise en général au maximum la matière à écrire, surtout lorsqu'il s'agit de parchemin, comme c'est ici le cas. Ces bandeaux sont le plus souvent composés — sur une base de quatre couleurs vives, bleu, rouge, vert, jaune — de rinceaux, de torsades, mais peuvent aussi être tressés en se terminant par une tête de dragon, de part et d'autre comme aux ff. 146 ro, 560 ro ou 515 vo (là intervient une couleur mauve soutenue) ou par deux têtes d'un seul côté comme au f. 240 ro. Certains présentent également des motifs géométriques, des rosaces, comme le f. 444 vo. Les initiales de différentes tailles sont rouges ou vertes, bordées de gros points alternativement rouges ou verts. Mais le plus remarquable demeure les décorations plus élaborées, à pleine page ou presque. D'une part, les figures zodiacales très soignées de la fin du volume, aux ff. 654 vo et 656 vo, cercle orné de fleurons et dominé par deux figures anthropomorphes représentant soleil et lune pour la première, cercle divisée en compartiments avec figuration des douze signes zodiacaux pour la seconde. D'autre part, au f. 10 vo, un tableau divisé en deux registres montre sur le tiers inférieur une officine de médecin : à gauche, assis sur un fauteuil avec un large traversin, dont le dossier est constitué d'une étoffe attachée par des anneaux à une tringle (voir la représentation d'Apokaukos dans le Paris gr. 2133, no 351), le médecin (ὁ ἰητρος), coiffé d'un bonnet conique, examine un flacon contenant des urines; au milieu, les malades — le terme au singulier (ὁ ἀσθενῶν) est noté au-dessus d'un homme avec deux cannes — et un assistant du médecin avec le même bonnet; à droite, l'apothicaire (ὁ σπεστιαλος, c'est-à-dire le *speciarus,* mot d'où vient le terme « épicier »), qui porte aussi le bonnet conique et derrière lequel un aide broie les drogues sous une armoire remplie de fioles. La scène supérieure, elle, se passe dans le ciel : cela symbolise-t-il les deux niveaux de guérison, la guérison du corps, la guérison de l'âme, ou indique-t-il que la guérison apportée par le médecin ne peut se concevoir sans l'aide de Dieu? Le Christ trônant est entouré de la Vierge et saint Jean-Baptiste (*Deesis*), en présence des archanges Michel et Gabriel.

Le début du texte de Myrepse proprement dit, au f. 11 vo, est précédé d'un grand portique très travaillé que surmonte la scène de l'Annonciation. B. M.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 257; BELTING, 1970, p. 20; CANART, 1983, p. 157; PRATO, 1991, p. 11, 14, 15, 19.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, no 84; *Médecine médiévale,* 1982, no 74.

351

Hippocrate, Oeuvres

Constantinople vraisemblablement, vers 1338
Manuscrit de papier filigrané, 397 ff.
H. : 42 cm; l. : 31
Reliure Louis XVIII

PROVENANCE
Sélectionné dans la Bibliothèque du Sérail d'Istanbul pour Louis XIV (cachet ottoman au f. 397 vo) et envoyé à Paris en février 1688
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2144.

Le manuscrit contient la majeure partie du *Corpus hippocratique,* cet ensemble d'œuvres médicales dues à des auteurs différents mais rassemblées sous le nom du plus célèbre d'entre eux, le « père de la médecine », Hippocrate (Ve-VIe siècle avant J.-C.); la plupart des traités sont contemporains de lui, même si quelques-uns sont bien postérieurs à son activité.

La Bibliothèque nationale de Paris possède un grand nombre de manuscrits de la *Collection hippocratique,* celui-ci a en fait eu comme modèle un autre codex conservé aujourd'hui dans les fonds parisiens, le *Paris. gr.* 2140, et a été lui-même employé comme modèle pour le *Paris. gr.* 2141, ces deux manuscrits étant parvenus par des voies différentes dans les collections royales. Il a été copié essentiellement par deux scribes, le second prenant la relève du premier au f. 228 vo, au début du traité des *Vents,* qui succède au *Régime des maladies aiguës.* Mais contrairement à ce qui a été affirmé pendant longtemps, aucun des deux copistes n'est cet Alexios Pyrop(oulos) — la fin du nom, disparue avec l'angle de la page, déchiré, est restituée — qui a noté au haut du f. 12 ro, dans la marge, une invocation au Christ : son écriture est beaucoup plus tardive et il s'agit là d'un lecteur ultérieur du livre.

Ce qui fait l'intérêt tout particulier du manuscrit, c'est le *bifolium* de parchemin qui précède le début du texte des traités hippocratiques (écrit sur papier comme le *Glossaire* de Galien occupant les premiers folios) et qui a dû être adjoint au livre dès sa réalisation. Se faisant face sur les pages intérieures (f. 10 vo et 11 ro), sont représentés, à gauche l'auteur de l'ouvrage, Hippocrate, et, à droite, le propriétaire et vraisemblablement commanditaire du livre, Alexios Apokaukos. Les deux personnages, figurés à pleine page, assis de face, le premier sur un fauteuil à dossier semi-circulaire, le second sur une large cathèdre, sont identifiables immédiatement, car leur nom est noté dans le cadre de la représentation : Hippocrate de Cos et le Grand Duc Apokaukos. La mention du rang de ce haut fonctionnaire apporte un élément pour la datation précise de l'illustration : comme le rapportent postérieurement dans leur *Histoire* son adversaire devenu empereur contre Jean V, Jean Cantacuzène, et d'autre part Nicéphore Grégoras, Apokaukos qui était déjà chambellan sous Andronic II en 1321, est nommé préfet de Byzance en septembre 1341 avant de devenir Grand Duc à la suite du couronnement de Jean V Paléologue (novembre 1341). Il meurt assassiné le 11 juin 1345 et il est probable que le manuscrit hippocratique s'est retrouvé à ce moment-là dans les collections impériales. La composition peut donc être datée sur une période de trois ans et demi, ce qui correspond aussi à peu près à la date de copie du manuscrit, le filigrane du papier étant attesté en particulier dans un document de 1338.

Ce double tableau unit ainsi deux types de représentations : le portrait d'auteur et le portrait privé, qui sont tous deux assez peu fréquents à cette époque dans les manuscrits. Auteur et possesseur du manuscrit ont, l'un sur les genoux, l'autre sur un pupitre, un livre ouvert qui offre le même texte : le début si célèbre des *Aphorismes,* « la vie est brève, l'art est long, l'occasion fugitive ». C'est donc en tant qu'homme cultivé s'intéressant à la médecine qu'Apokaukos a tenu à se faire représenter. De fait, c'est à lui que le médecin impérial Jean Actouarios avait dédié son ouvrage *De methodo medendi*.

Les deux portraits sont somptueux : ils se détachent sur un fond d'or, limité par un cadre bleu qu'entoure un liseré d'or. Hippocrate, au visage hiératique de vieillard byzantin comparable aux figurations de saints dans les églises, porte une robe d'un bleu intense et un manteau rouge dont un pan lui couvre la tête. Ce détail correspond à une précision donnée par la *Vie d'Hippocrate* selon Soranos d'Éphèse (Ier-IIe siècle après J.-C.), qui en propose plusieurs explications : il est figuré ainsi en raison de sa calvitie, à cause de l'obscu-

351

351

352

rité de ses œuvres, ou tout simplement pour avoir les mains libres dans sa pratique médicale. Mais pour nous, aucun autre portrait d'Hippocrate (monnaie ou buste) ne le figure couvert ! Se détachant sur le fond, une étoffe verte harmonieusement nouée le surplombe. Quant à Apokaukos, il porte un magnifique vêtement vert bronze brodé de cercles renfermant un couple de griffons assis dos à dos. Sur sa tête, un *skaranikon,* élément du costume d'apparat du Grand Duc, sur le devant duquel est représenté l'empereur. En retrait derrière sa cathèdre, une figure jeune d'un personnage qui lui tient ouvert le livre et qui a été interprétée soit comme une allégorie de la médecine, soit comme le portrait de son fils. Au-dessus de lui, un rideau rouge à deux pans retenu par une tringle, motif que l'on retrouve dans le portrait du médecin dans le *Paris. gr.* 2243 (n° 350). B. M.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 233-235; BELTING, 1970, *passim*; VELMANS, 1971, p. 125, 147; SPATHARAKIS, 1976, p. 148-151; .VERPEAUX, 1966, p. 146, note; JOUANNA, 1992, p. 62

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 96; *Byzance et la France médiévale,* 1958, n° 64; *Médecine médiévale,* 1982, n° 1.

352
Barlaam et Joasaph

XIVe siècle
Manuscrit sur parchemin, 203 ff. dont l'ordre a été bouleversé au moment de la reliure
H. : 23,5 cm; l. : 18,5
Écriture minuscule à pleine page
Reliure orientale sur ais de bois de maroquin estampé

PROVENANCE
Appartenait au XVIIe siècle au monastère de l'île de Halki dans la mer de Marmara; acheté par Fr. Sevin pour la Bibliothèque royale en 1729
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1128.

Peu de romans médiévaux connurent autant de succès, en Orient comme en Occident, que cette histoire édifiante, mais pittoresque, inspirée de la légende de Bouddha et adaptée à l'usage chrétien. Venue d'Inde en Perse, où elle aurait été d'abord rédigée en *pehlevi,* elle fut traduite en de multiples langues : versions syriaque, arabe, géorgienne, qui donna vraisemblablement naissance au début du XIe siècle au texte grec (jadis attribué, à tort, à saint Jean Damascène), latine, etc., versions en langues romanes ou en russe.

Un roi des Indes, Abenner, apprend un jour par des astrologues que son fils, Joasaph, se fera chrétien. Bouleversé, il l'enferme dans un palais pour qu'il n'y connaisse que la beauté, la jeunesse et les plaisirs. Mais à sa première sortie, le jeune Joasaph rencontre la misère, la maladie, la mort... Il ne restera plus à un saint ermite du nom de Barlaam qu'à le convertir, en lui exposant la vraie religion à travers apologues et récits tirés des Écritures...

L'illustration byzantine de ce texte remonte à l'époque de sa traduction grecque, le XIe siècle : illustration abondante et variée, dont une partie, la partie théologique, traduit les multiples sources de l'iconographie religieuse, mais dont la partie narrative manifeste une réelle originalité, offrant des aperçus sur la peinture profane et historique de l'époque.

Notre exemplaire, qui date du XIVe siècle, possède quelque deux cent dix miniatures, intercalées dans le texte, sans cadre et peintes sur le fond blanc du parchemin (elles ont été malheureusement recouvertes d'une couche de vernis). Après un portrait en pied du héros Barlaam, les scènes narratives profanes, en rapport avec l'histoire principale ou les multiples récits racontés par Barlaam, alternent avec les scènes religieuses (soixante-deux miniatures), tirées des Évangiles, de l'Ancien Testament, des apocryphes ou de la vie des ermites et des moines.

Schématisation des formes, sobriété du décor et de la composition, absence d'éléments pittoresques : l'illustration, pour fournie qu'elle soit, est de conception assez pauvre, issue d'un modèle sans doute simplifié et réalisé par un artiste sans habileté excessive. Mais elle témoigne d'un art non officiel, dont certains éléments, empruntés par exemple à l'Occident, s'évadent des formules traditionnelles. M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
BORDIER, 1883, p. 246-253; OMONT, 1902-II, p. 489; DER NERSESSIAN, 1937, *passim.*

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 95; *Byzance et la France médiévale,* 1958, n° 86.

353
Théocrite

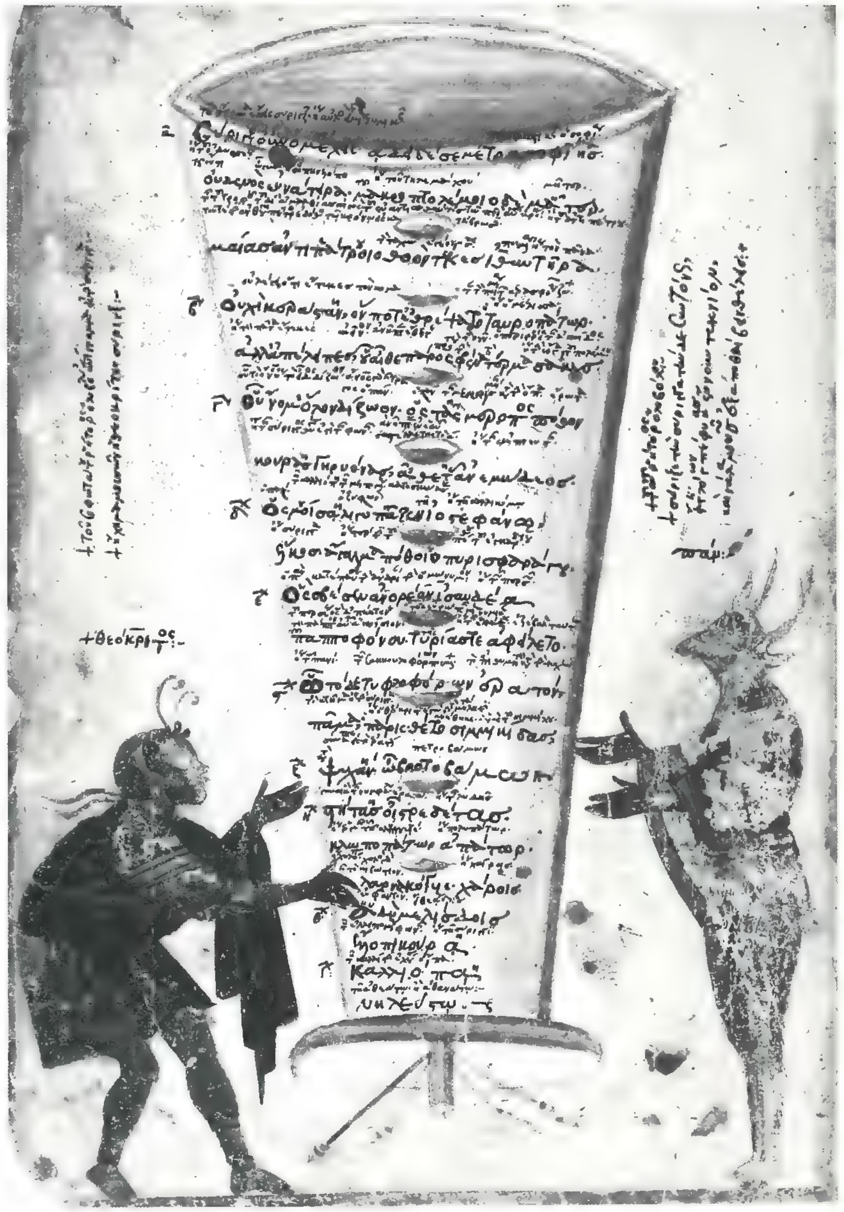
Première moitié du XIVe siècle
Manuscrit de papier oriental, 261 ff.
H. 23,5 cm; l. : 15,5
Reliure Louis XVIII

PROVENANCE
Entré à la Bibliothèque royale avant 1740
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2832.

Ce manuscrit est un recueil composite, constitué par la réunion de plusieurs éléments de formats variés et d'époques différentes. Le texte de Théocrite occupe les 48 premiers folios et a été copié au XIVe siècle, vraisemblablement dans l'entourage de Démétrius Triclinius. En effet, l'écriture du texte est assez proche de celle de l'érudit et a même pu lui faire attribuer, à tort, la copie de ces cahiers. Les *Idylles* de Théocrite se terminent ici sur deux poèmes présentés sous forme de calligramme. Bien souvent, trois autres poèmes, attribuables à Simmias de Rhodes, leur sont adjoints en raison de leur présentation en calligrammes également (*l'œuf, les ailes, la hache*) mais ils ne figurent pas dans ce manuscrit. Le premier poème figuratif au f. 47 v°, écrit en dialecte dorien, *l'autel,* est en fait l'œuvre d'un certain Dosiadas, qui doit être un contemporain et même un ami de Théocrite et qui a donc vécu au IIIe siècle av. J.-C. Le second en revanche, au f. 48 v°, *la syrinx,* est très certainement une composition de Théocrite lui-même. Dans ce type de réalisation, l'auteur cherche à concilier les règles de la métrique et celles que lui impose les calligrammes et il multiplie les périphrases complexes, les mots rares, voire même les calembours qui rendent la compréhension du texte assez difficile. Chacun des deux poèmes est ici accompagné de deux personnages, dessinés finement, à l'antique : on a même pu parler de « genre pompéien » ; en tout cas l'épithète « hellénistique » convient tout à fait pour qualifier le style de ces représentations et semble correspondre à une influence plus vraisemblable que celle de l'art occidental du XIVe siècle. Autour de l'autel sont figurés son auteur, Dosiadas, et Apollon ; sous la syrinx, Théocrite et, comme on pouvait s'y attendre, le musicien qui utilise le plus souvent cet instrument, Pan. B. M.

BIBLIOGRAPHIE
WEITZMANN, 1951, p. 146; DEMUS, 1958, p. 35, n. 151; BELTING, 1970, p. 18, 96; WILSON, 1977, p. 266-267.

EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 5.



353

354

354

Livre de Job avec commentaires

Manuel Tzykandylès, 1362
papier, 247 ff.
H. : 39 ; l. : 28 ; reliure de cuir ;
restauré en 1954.

PROVENANCE
Coll. Ch.-M. Le Tellier à Reims, entré à la Bibliothèque royale en 1700
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 135.

Le manuscrit contient le texte biblique du Livre de Job auxquel s'enchaînent dans les marges, verset après verset, des extraits de commentaires patristiques. Près de deux cent illustrations, vivement colorées, sont réparties tout au long de l'ouvrage dans le corps du texte ou en bas de page, presque toutes sans cadre ni fond. Les images se divisent en deux catégories qui suivent la tradition byzantine propre aux livres de Job illustrés : les premières retracent en détail l'histoire proprement dite du patriarche, ses malheurs et sa prospérité finalement retrouvée (ff. 5 v°-41 et 227-245) ; elles encadrent la longue série de celles, à caractère plus poétique et philosophique, tirées du contenu des discours de Job et ses amis.

La souscription du fol. 247 v° nous livre la date, 1362, et le nom du copiste, Manuel Tzykandylès, auteur, notamment, de plusieurs autres manuscrits conservés à Paris (Gamillscheg et Harlfinger, 1989, n° 134, 135), non illustrés toutefois ; Tzykandylès, qui travailla aussi pour Jean VI Cantacuzène, séjourna de 1362 à 1370 à Mistra, capitale des despotes de Morée et centre intellectuel brillant (cf. n° 357) où fut probablement réalisé ce manuscrit (Voordeckers, 1973).

La peinture des activités domestiques et pastorales, des banquets, des animaux, des allégories de la puissance divine que suscite le texte, l'aspect pittoresque qui résulte du luxe des détails, teintés parfois d'exotisme, donnent une saveur particulièrement attachante aux images. Mais ce manuscrit est surtout célèbre pour être l'une des œuvres de l'art paléologue les plus pénétrées par l'art gothique occidental. Les emprunts iconographiques y abondent (pinacles, couronnes à fleurons, armements, attitudes des personnages, types et accessoires vestimentaires...) mais aussi stylitiques (traitement sinueux des drapés, type des visages, des barbes et des cheveux...), qui travestissent étrangement une tradition profondément byzantine. Ces influences occidentales, particulièrement concevables en Morée, se retrouvent, plus diffuses et avec des succès inégaux, sur d'autres créations contemporaines ; mais ici, malgré des incompréhensions évidentes et quelques maladresses d'exécution, la peinture byzantine réussit à se renouveler à l'aide d'un art qui lui était pourtant presque totalement étranger.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Montfaucon, 1708, p. 71 ; Omont, 1881, p. 17-18, pl. 77-78 ; Velmans, 1967, p. 209-235 ; Belting, 1970, p. 16, 38, 98 ; Voordeckers, 1973, n° 795 ; Spatharakis, 1981, n° 264.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 671 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 87 ; *Art byzantin*, 1964, n° 292.

355

Jean VI Cantacuzène, Oeuvres théologiques

Constantinople, 1370-1375
Manuscrit sur parchemin, 437 ff.
H. : 33,5 cm ; l. : 24
Écriture minuscule sur deux colonnes, de la main du copiste Joasaph, moine au monastère des Hodèges (souscription au f. 436 v°)
Reliure orientale sur ais de bois, de maroquin estampé.

PROVENANCE
Appartint au monastère de Sainte-Anastasie Pharmacolytria (*ex-libris* au f. 437) ; acquis par Fr. Sevin pour la bibliothèque royale en 1729
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1242.

355

Jean VI Cantacuzène, empereur (1347-1354) devenu moine sous le nom de Joasaph après son abdication, est l'auteur d'une série de traités théologiques d'inspiration « palamite » (influencés par le théologien hésychaste Grégoire Palamas), qui furent copiés dans ce manuscrit de grand luxe datant des années 1370 (fin de la première partie) — 1375 (souscription finale). Le nom du copiste, indiqué également dans la souscription, Joasaph, avec la mention caractéristique du prestigieux monastère constantinopolitain des Hodèges (Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Ἰωάσαφ πόνος), a longtemps fait croire que le volume était de la main même de l'Empereur déchu. Mais ce dernier a certainement veillé à la réalisation d'une telle édition ; et la modification des premiers cahiers du manuscrit (pour en supprimer un traité hostile à Prochore Kydonès, un des derniers adversaires du Palamisme, mais le frère d'un de ses amis) lui est sans doute due (Voordeckers, 1967, p. 288-294).

Des quatre grandes peintures sur fond or (trois en pleine page, une de plus petite taille) qui illustrent ce manuscrit, deux disent avec éclat la majesté du pouvoir impérial : au f. 5 v°, l'empereur, entouré de dignitaires ecclésiastiques et d'officiers civils et militaires, préside le concile de Constantinople de 1351 (cf. p. 419), qui confirma la condamnation des adversaires de Grégoire Palamas, et donc l'adhésion de l'Église orthodoxe à la doctrine hésychaste ; au f. 123 v°, la double et solennelle image de l'auteur le montre en *basileus* avec sceptre, *mappa* et vêtements de cérémonie, et en moine tenant dans la main le texte de sa première Apologie contre les Mahométans ; au-dessus l'image trinitaire figurée par trois anges assis à une table et inspirée de la visite de Iahvé à Abraham.

Une superbe Transfiguration, dans des dégradés subtils de bleus et de gris, évoque la prière contemplative des hésychastes : le Christ dans sa gloire, entouré de Moïse et d'Élie, Pierre, Jacques et Jean éblouis ou prostrés (f. 92 v°) ; en regard (f. 93), Grégoire de Nazianze bénissant.

La maîtrise technique, l'expressivité des visages, l'harmonie des couleurs révèlent un art vivant et raffiné. Certaines caractéristiques de ce peintre (ampleur des drapés, plis rehaussés de lumière, rondeur des visages, mains, yeux) permettent de lui attribuer au moins deux autres manuscrits : un lectionnaire du Mont-Athos (Koutloumousi 62) et des Évangiles conservés au Vatican (Grec 1160) (Buchtal, 1975, p. 165-172).

M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
Bordier, 1883, p. 238-242 ; Omont, 1902-II, p. 729-730 ; Omont, 1929, pl. CXXVI-CXXVII ; Grabar, 1953, p. 182-184 ; Voordeckers, 1967, p. 288-294 ; Buchtal, 1975, p. 165-172 ; Spatharakis, 1976, p. 129-137, 247-248 *passim* ; Spatharakis, 1981, n° 269.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 97 ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, n° 50 ; *Splendeur de Byzance*, 1982, p. 71.

355

356

356

Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres

Constantinople, entre 1403 et 1405
Manuscrit sur parchemin, 237 ff.
H. : 27,3 cm ; l. : 20
Reliure, Paris, vers 1360 (ivoire) et fin du XIVe siècle, remaniée au XVIIe siècle et placée sur ce manuscrit entre 1634 et 1755.

PROVENANCE
Le manuscrit fut offert à l'abbaye de Saint-Denis en 1408 par l'empereur Manuel II Paléologue (inscription grecque au f. 237 v° dont voici la traduction : « Ce livre a été envoyé de la part du très haut *basileus* et *autocrator* des Romains, Manuel Paléologue, au monastère de Saint-Denis de Paris en France ou en Gaule, depuis Constantinople, par moi, Manuel Chrysoloras, ambassadeur délégué par le *basileus*, l'an 6916 de la création du Monde et l'an 1408 de l'Incarnation du Christ ; le dit *basileus* était venu à Paris quatre ans auparavant ») ; déposé, avec la reliure, au Louvre le 5 décembre 1793.
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 416.

Devant le danger turc pressant, Manuel II se résolut à chercher de l'aide en Occident. Quittant Constantinople le 10 décembre 1399, il entreprit un long voyage qui devait le mener par la Morée, Venise et Milan, en France, auprès de Charles VI, puis en Angleterre. A son retour de Londres, il séjourna de nouveau à Paris et visita l'abbaye de Saint-Denis, en février 1401. Quittant Paris le 11 novembre 1402, il ne devait rejoindre sa capitale que le 9 juin 1403. Le voyage avait été politiquement inutile mais il valut à l'abbaye de Saint-Denis de recevoir, en souvenir de la visite impériale, ce somptueux manuscrit, qui fut remis aux moines de Saint-Denis par Manuel Chrysoloras, ambassadeur du *basileus*, comme le précise l'inscription rédigée par Chrysoloras lui-même, au f. 237 v°.

Le manuscrit contient une édition de très grand luxe des œuvres complètes attribuées par la tradition à saint Denis l'Aréopagite, originaire d'Athènes, assimilé à l'apôtre des Gaules, dont l'abbaye parisienne conservait les reliques et, depuis 827, un vénérable exemplaire de ses œuvres (n° 126). L'ensemble est précédé d'une table générale écrite en majuscules d'or (f. 3 v°), d'un prologue de saint Maxime (f. 3 v°-5 v°) et de remarques sur les scholies marginales (f. 5 v°-6). Chacune des cinq parties de l'ouvrage est introduite par une table des matières (f. 6 v°, 53-55, 146 v°, 204 v°, 211 v°) et par un bandeau fleuri peint (f. 7, 55 v°, 147, 205, 212).

Deux peintures à pleine page figurent en tête (f. 1-2). La première montre saint Denis, identifié par l'inscription en lettres d'or, revêtu des ornements pontificaux qui se détache sur le parchemin laissé blanc. La seconde, également sur fond blanc, présente les portraits impériaux, eux aussi identifiés par des inscriptions en lettres d'or (Spatharakis, 1976, p. 140), de Manuel II Paléologue, sa femme Hélène, et leur

356

trois fils, Jean, Théodore et Andronic, sous l'image protectrice de la Vierge *Blachernitissa*. Jean, le futur Jean VIII, associé au trône, porte, comme son père, le titre de *basileus*, il est comme lui, vêtu du *sakkos* impérial brun foncé à broderies d'or et du *loros* d'or gemmé. L'impératrice qui porte sur la tête une couronne évasée (*tympanion*), est vêtue, comme les deux petits princes Théodore et Andronic, d'un manteau rouge, entièrement brodé d'or. L'aigle bicéphale des Paléologues apparaît sur ceux des deux princes. Le quatrième fils de Manuel II, Constantin, né le 8 février 1405, étant absent du portrait officiel, c'est donc probablement entre 1403 et 1405 que fut exécuté ce manuscrit.

Ces deux peintures à pleine page, constituent un des sommets de l'art du portrait byzantin sous les Paléologues : portrait rétrospectif d'auteur, dans le cas de celui de saint Denis, aux traits énergiques, qui montre une véritable recherche psychologique ; portrait plein de finesse de l'empereur et de sa famille où la délicatesse des teintes et des touches s'attache à restituer les moindres détails de leur physionomie. Pourtant ces visages impériaux contrastent singulièrement avec les lourds vêtements dématérialisés et traités en à-plat, la rigoureuse frontalité des figures et l'absence de fond ; ils paraissent comme insérés dans l'appareil de la pompe impériale hiératique et solennelle, figés dans l'éternité désespérément affirmée d'un Empire agonisant.

J. D.

BIBLIOGRAPHIE
MONTFAUCON, 1719, I, p. 56, 76 ; OMONT, 1883, p. 9, nº 54 ; SPATHARAKIS, 1976, p. 139-144, pl. 93-94 ; SPATHARAKIS, 1981, p. 2 et nº 278, fig. 492-494 (avec bibl.) ; MONTESQUIOU-FEZENSAC et GABORIT-CHOPIN, 1973-1977, I et II, nºs 99, 154, 349, III, p. 68-69, pl. 53 ; CUTLER et NESBITT, 1986, p. 321-322.

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, nº 636 ; *French Art*, 1932, nº 576 h ; *Byzance et la France médiévale*, 1958, nº 51, pl. XX ; *Art byzantin*, 1964, nº 351 ; *Fastes du Gothique*, 1981, nº 210 ; *Trésor de Saint-Denis*, 1991, nº 6.

357

Manuel II Paléologue, *Oraison funèbre de son frère Théodore, despote de Morée († 1407)*

Premier quart du XVᵉ siècle (1407-1425)
Manuscrit sur parchemin, 49 ff.
H. : 24,5 cm ; l. : 16,5 cm
Écriture minuscule à pleine page
Reliure orientale sur ais de bois, de maroquin brun estampé.

PROVENANCE
Bibliothèque de Jean Du Tillet, seigneur de la Bussière ; donné en 1653 à celle des Jacobins de la rue Saint-Honoré ; entré à la Bibliothèque nationale lors des confiscations révolutionnaires. Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Supplément grec 309.

Portrait impérial avec tous les insignes du pouvoir : dans un encadrement bleu bordé de rouge, sur un fond d'or craquelé, apparaît l'un des derniers souverains byzantins, Manuel II Paléologue (1391-1425), en costume d'apparat pourpre et or, le diadème sur la tête, le sceptre crucifère dans la main droite, l'*akakia* (petit sac contenant de la terre) dans la main gauche ; nom et titres impériaux à l'encre rouge encadrant le haut du buste.

Ce portrait, majestueux mais semble-t-il psychologiquement réaliste, sert de frontispice au manuscrit d'une des œuvres de l'empereur : amateur éclairé d'art, de belles-lettres et de théologie, il est l'auteur de cette Oraison funèbre, où l'hommage qu'il rend à son frère se double d'un intéressant témoignage historique sur l'état de l'Empire, constamment menacé par les Turcs, et sur la situation du Péloponnèse, dernier refuge de l'hellénisme dans ce brillant centre culturel qu'était Mistra : le néoplatonicien Gémisthe Pléthon, à qui l'on doit une introduction au discours de l'empereur (p. I-III), en fut un des ultimes représentants.

Manuel, qui a connu, dans sa jeunesse, l'exil à la cour du sultan Bajazet, cherchera mais en vain à obtenir l'aide des nations occidentales. L'histoire de l'Empire byzantin touche à sa fin...

M.-O. G.

BIBLIOGRAPHIE
COMBEFIS, 1647 ; BORDIER, 1883, p. 281-282 ; LAMPROS, 1911, p. 51, nº 394 ; SPATHARAKIS, 1976, p. 233-234.

EXPOSITIONS
Byzance et la France médiévale, 1958, nº 52 ; *Art byzantin*, 1964, nº 369 ; *Patrimoine libéré*, 1989, nº 126.

357

358

358
Georges Codinus (?) *Origines de Constantinople et extraits divers,*

vers 1438-1439
Manuscrit sur papier, 98 ff.
H. : 23 cm ; l. : 16 cm
Rogné à la reliure ; essais de plume dans les marges aux fol. 2 *bis*, 2 *bis* v°, 96 v° ;
Reliure de cuir du XVIII[e] siècle aux armes de France.

PROVENANCE
Entré à la Bibliothèque royale avant 1740
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1783.

Le manuscrit contient le récit historique des *Origines de Constantinople* attribué au compilateur Georges Codinus, auquel ont été ajoutés divers petits textes : une chronique anonyme de Jules César à Michel VIII (fol. 67 v°), une nomenclature des sépultures impériales de Constantinople (fol. 69 v°), un abrégé historique de l'Ancien Testament (fol. 72), une liste des offices de la cour (fol. 96), et une liste des patriarches de Constantinople (fol. 97) jusqu'à Joseph II (1416-1439).

Trois dessins à l'encre brune figurent au fol. 1, 2 *bis* et 98 v°. Le premier, sans grande grâce, représente dans la marge supérieure Constantin et Hélène en buste de chaque côté d'une croix gemmée. Le second, d'une autre main, placé sur une petite pièce de papier rapportée, comporte les portraits en buste de trois empereurs de la dynastie Paléologue, avec au-dessus, leurs noms : Manuel II (1391-1425), aux traits bien reconnaissables (cf. n[os] 356 et 357), très vraisemblablement entouré de Jean VII (1390) et Jean VIII (1425-1448). Enfin le dernier, dû à une troisième main, est un étonnant portrait en pleine page du patriarche Joseph II qui s'était rendu avec Jean VIII au concile de Florence en 1438 ; octogénaire, vigoureux partisan de l'union des églises, il y mourut l'année suivante et fut enterré à Santa Maria Novella où son portrait, exécuté peu après sa mort, avait été placé au-dessus de sa tombe et présente les mêmes traits âgés. La mise en page frontale, le cadre serré, le caractère visionnaire et ascétique du personnage qu'accentue la longue barbe en font une œuvre exceptionnelle. Ces dessins pourraient avoir été fait lors du séjour italien du prélat, par des clercs de sa suite et la mention de la durée du patriarcat de Joseph II, laissée incomplète au-dessus de son portrait, sans être décisive, plaiderait plutôt pour une exécution du portrait de son vivant. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
OMONT, 1886-1898, II, p. 142 ; LAMPROS, 1911, p. 50, n° 393 ; GRABAR, 1939, pl. 66 ; OIKONOMIDES, 1977, p. 334, fig. 36 ; SPATHARAKIS, 1976, p. 234-235 ; *idem*, 1981, n° 293, fig. 516.

359
Michel Psellos (?), *Discours sur l'amitié, la médisance et l'envie, extraits divers*

Milieu du XV[e] siècle
Papier, 15 ff., H. : 21,5 cm ; l. : 14,8 ; rogné à la reliure, demi-reliure de cuir rouge.

PROVENANCE
Anc. coll. E. Miller à Paris ; acq. en 1898
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Suppl. gr. 1188.

Le manuscrit de petit format contient les quelques pages d'un discours attribué à Michel Psellos, le grand historien du XI[e] siècle, auxquelles ont été ajoutés dans un second temps quelques fragments de textes grecs divers. Au fol. 4 v° figure un dessin à l'encre brune, rehaussé de rose, de Jean VIII (1425-1448) fils de Manuel II, encadré de son nom et de son titre : Ἰω[άννης] Βα[σιλεύϲ] καὶ αὐτοκρ[ά]τ[ωρ] Ῥωμαί[ων] ὁ Παλαιόλογος (« Jean Paléologue empereur et autocrator des Romains »). L'empereur, aux traits émaciés, porte une longue barbe bifide et sur sa tête est posée la couronne impériale fermée, d'où pendent les *prependoulia*. Sous le texte, écrit sans doute ultérieurement, on aperçoit encore les épaules et la main droite du souverain.

Les textes ont été écrits par différentes mains sur un papier d'origine occidentale et il est très possible que le manuscrit ait été réalisé en Italie, par des clercs de la délégation grecque lorsque Jean VIII se rendit au concile de Florence en 1438. C'est à cette occasion d'ailleurs que Pisanello put réaliser la célèbre médaille avec le profil impérial (Weiss, 1966) qui compte parmi les premiers chefs-d'œuvres de la Renaissance italienne. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
LAMPROS, 1911, p. 54 (n° 399) ;
SPATHARAKIS, 1976, p. 236-237, fig. 179.

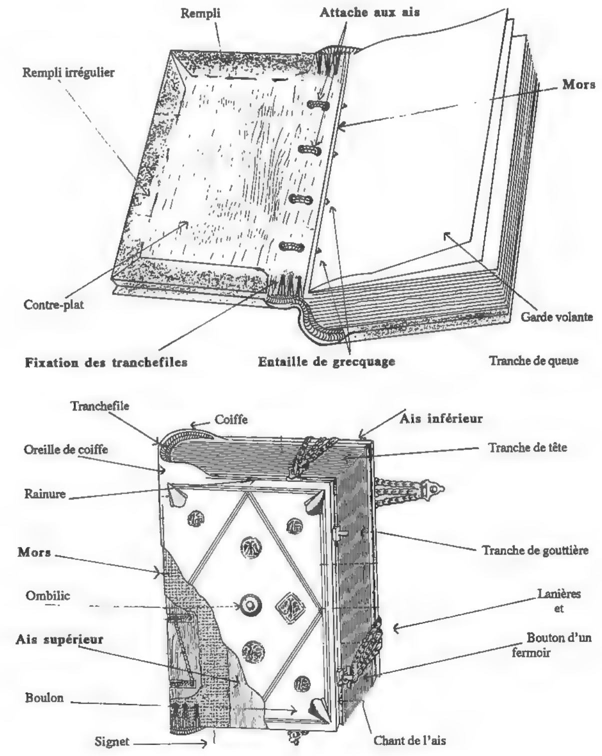
EXPOSITION
Byzance et la France médiévale, 1958, n° 69.

359

L'art de la reliure à Byzance sous les Paléologues

Les reliures byzantines orfévrées, souvent de grand luxe, que conservent de rares musées et trésors mais que décrivent inventaires et documents médiévaux (Atsalos, 1977 [1] et [2]) et dont le *Paris. gr.* 88 (n° 360) offre un écho très provincial, ne doivent pas faire oublier l'art élégant et austère des reliures de cuir estampées à froid, pour la plupart relativement récentes (XIV[e]-XVI[e] siècles), que portent encore de nombreux manuscrits grecs de nos bibliothèques, et qui ne sont pas toujours les couvrures originelles de ces volumes. Cet art s'est perpétué dans ses principes jusqu'au XVII[e] siècle : la coupure de 1453 et l'établissement de la Turcocratie n'ont guère affecté, notamment, les traditions des ateliers monastiques (Grosdidier de Matons, 1984 ; Grosdidier et Hoffmann, 1989-I et 1989-II).

Les reliures byzantines se caractérisent par plusieurs traits spécifiques (voir Van Regemorter, 1954 et 1967 ; Irigoin, 1981 ; Grosdidier de Matons, 1984 et 1992 ; Frederici et Houlis, 1988 — qui donnent des photographies et des frottis). Tout d'abord, leur décor est réalisé selon la technique de l'« estampage à froid », l'impression des fers se faisant en réalité à chaud, mais *sans dorure*, sur une couvrure de cuir que portent des ais de bois. Les décors sont obtenus par la répétition de petits fers rectangulaires, carrés, losangés, circulaires ou triangulaires, dont les motifs iconographiques sont relativement limités en nombre, l'usage des plaques et des roulettes étant par ailleurs inconnu. Les deux plats d'une même reliure sont ornés habituellement selon des plans différents (cf. n[os] 362 et 363). Le bloc de cahiers du *codex* est surmonté de tranchefiles



hautes montées en principe sur la base de deux ficelles : elles assurent la cohésion du bloc, sont protégées par les coiffes de cuir et se prolongent sur les chants des ais ; elles donnent aux reliures byzantines un aspect que l'on retrouve sur des reliures orientales (syriaques, caucasiennes, slaves, coptes et éthiopiennes) influencées par la technique grecque. Ces tranchefiles sont souvent rebrodées à l'aide de fils de couleurs variées (n^{os} 361 et 363), qui peuvent constituer des bandes alternées verticales, horizontales ou « en arête de poisson » (voir *Tranchefiles brodées*, 1989, n^{os} 17, 18 et 20, et Hoffmann, 1990, p. 434-436). Reconnaissables à ces coiffes débordantes en tête et en queue et à l'absence de chasses, les livres byzantins étaient rangés horizontalement, et non debout, et leurs plats étaient fréquemment ornés et protégés par des boulons, tandis que certaines tranches portent des décors peints ou des titres (n° 363). Leurs dos lisses, parfois ornés de petits fers, sont bien différents des dos à nerfs saillants des reliures occidentales : cela est dû à la technique de couture des cahiers, dite « à chaînette » (l'épaisseur des chaînettes est résorbée dans les entailles triangulaires, ou « grecques », réalisées au dos du bloc des cahiers). Les ais de bois étaient l'objet d'un travail complexe visant à constituer, grâce au forage de canaux perpendiculaires ou obliques, un système de fils « de préparation » en zigzag, en ligne droite ou « en V », auquel venaient s'attacher les fils de couture assurant l'unité du bloc de cahiers. L'étude conjointe des décors (plans et petits fers) et des particularités proprement techniques de ces reliures permet dans certains cas de déceler des indices de provenance (Canart, Grosdidier, Hoffmann, 1991) et l'on peut ainsi opérer des regroupements significatifs de reliures attribuables à des aires géographiques ou à des ateliers : ce type de recherche, illustré tout d'abord par l'identification de l'atelier crétois de Michel Apostolis (n° 362 ; Irigoin, 1963) s'est étendu aux autres séries crétoises des XV^e et XVI^e siècles (Grosdidier de Matons, 1992), aux reliures constantinopolitaines au monogramme des Paléologues (n° 361 ; Irigoin, 1982), aux reliures chypriotes (n° 360 ; Grosdidier et Hoffmann, 1989-I), aux reliures issues de l'atelier si fécond du monastère de Sainte-Anastasie Pharmacolytria en Chalcidique (n° 363 ; Grosdidier de Matons, 1984), aux reliures athonites (Grosdidier et Hoffmann, 1989-II) et à d'autres séries encore (Politis, 1975 ; Gamillscheg, 1981).

Philippe HOFFMANN.

360

Reliure chypriote

A) *Manuscrit* :
Chypre, 2^e moitié du XII^e siècle
Tétraévangile adapté postérieurement à l'usage liturgique
Parchemin, 249 ff. ; H. : 21 cm ; l. : 15,5 à 15,8

B) *Reliure, plat supérieur* :
Chypre, XIV^e ou XV^e siècle
Cuivre (?), toile et soie sur ais de bois
H. : 22 cm ; l. : 15 ; ép. de l'ais de bois : 0,7 à 0,8

PROVENANCE
Monastère de la Théotokos *tou hiérax* (Chypre) ; bibliothèque de Colbert ; offerte au roi par un de ses descendants en 1732
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 88.

Une première couvrure de toile sert de support à une pièce de soie rose, au-dessus de laquelle sont fixées par des petits clous des plaques (en alliage de cuivre ?). Au centre une Crucifixion avec, aux extrémités latérales, la Vierge et saint Jean ; aux angles des pièces en forme de *gamma* présentant chacune l'effigie d'un Évangéliste (?) dans un gable gothique sommé d'un fleuron. L'un des quatre *gammata* (Atsalos, 1977-II, p. 23-28) a disparu, un autre n'est conservé qu'à moitié, deux sont complets. Bien que de petite taille, le volume portait cinq fermoirs.

Cette structure de décor est byzantine, de même que la technique (couture sur quatre grecques, Z à l'intérieur de l'ais, tranchefiles fixées « à cheval » avec un seul trou de fixation perpendiculaire à la planchette) mais le « vocabulaire » décoratif, les drapés, l'attitude du Christ sur la croix manifestent l'influence de formes gothiques. Ce mélange illustre la coexistence des deux cultures à Chypre aux XIV^e-XV^e siècles, période à laquelle nous attribuons la reliure (dont seul le plat supérieur est conservé).

Le *codex* est un Tétraévangile du XII^e siècle. L'écriture, de style « *epsilon* » rectangulaire (Canart, 1989, p. 34, note 31 et p. 35), présente des pseudo-ligatures basses liant la barre médiane de l'*epsilon* oncial avec la lettre suivante : elle est typique de l'aire palestino-chypriote, tout comme la décoration (tables des Canons, portrait de saint Matthieu, tapis, initiales) qui relève du « style décoratif » attesté dans plus d'une centaine de manuscrits entre 1150 et les années 1220 (Weyl Carr, 1982 ; 1987 ; 1989 [p. 126 note 7] et 1991 ; cf. aussi notice n° 277). L'examen codicologique (système de réglure et encre très noire) confirme la localisation.

360

381

Selon une note du XVI^e siècle (f. 249 v°), le livre a été offert au monastère chypriote de la Théotokos *tou hiérax* par le moine Mélétios. Connu par d'autres documents (*Palat. Vat. gr.* 367, vers 1317-1320, et *Vat. Ottob. gr.* 25, copié en 1564-1565 par l'higoumène Philothée à la demande du vénitien Philippe Mocenigo dernier archevêque latin de Chypre), ce couvent doit être identifié avec le monastère d'Arakou (*ex-libris* au f. 7) près du village de Lagoudera, sur les pentes du Troodos. P. H.

BIBLIOGRAPHIE
GROSDIDIER DE MATONS et HOFFMANN, 1989-I, p. 230-236 et planches XI-XVI ;
LAFFITTE, 1991, p. 10 et 11, fig. 4.

361

Reliure constantinopolitaine au monogramme des Paléologues

A) *Manuscrit* :
Constantinople, XIV^e siècle
Traités de musique (ff. 1-149), vers 1330, et d'astronomie (ff. 150-287), vers 1360
Papier, 287 ff. ; H. : 29,8 à 30 cm. ; l. : 21 à 22

B) *Reliure* :
Constantinople, dernier tiers du XIV^e siècle
Cuir brun sur ais de bois, décor estampé à froid
H. : 30 cm ; l. : 20,7 à 21 ; ép. des ais :1
Ais inférieur brisé dans le sens de la hauteur (réparé à date ancienne)

PROVENANCE
Entré à la Bibliothèque royale avant 1740
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2461.

Le décor des deux plats suit le même plan. Deux encadrements rectangulaires bordés et séparés par des filets triples. L'espace central est découpé en quatre rectangles et seize triangles dont certains se raccordent pour former des losanges. Les points d'intersection des filets sont masqués par une annule double. Les encadrements sont constitués par la répétition de fers rectangulaires (décor cordiforme avec palmettes, et rinceaux). Les triangles sont ornés par l'impression répétée de l'annule, d'une aigle, d'une fleur de lis, d'un fleuron et du monogramme (ΠΑΛΓ) des Paléologues (cf. Van Regemorter, 1969, pl. XIX, n° 18), que l'on observe aussi notamment dans des décors de manuscrits ou sur des monnaies (cf. n° 396 et Irigoin, 1982, p. 276 et 278). Les tranchefiles sont ornées d'une passementerie de fils multicolores (blanc, rose, jaune, mauve) en arête de poisson. Traces de quatre fermoirs.

Le *Parisinus* appartient à un groupe de six reliures de la seconde moitié ou du dernier tiers du XIV^e siècle (étudiées par Irigoin, 1982), issues d'un atelier de Constantinople en relation avec la Cour impériale, sans qu'il soit possible d'identifier le commanditaire :

(1) Athènes, B. N., grec 629 (Ménologe de septembre à décembre, copié en 1383 par Joasaph lévite de la Grande Église [Sainte-Sophie] de Constantinople ; cf. Van Regemorter, 1954, p. 22, pl. 12 b) ;

Fig. 1
Couvrure de soie au monogramme des Paléologues ; Grottaferrata, monastère

(2) Météores, monastère de la Transfiguration, ms. 2 (Ménologe de janvier à avril, copié par le même Joasaph en 1383-1384);
(3) Istanbul, *Seragliensis* 2 (Homère, *Iliade*, début du XIVe siècle; cf. Van Regemorter, 1969, pl. XIII);
(4) *Paris. gr.* 67 (Évangiles avec synaxaire, XIVe siècle) et (5) *Paris. gr.* 2461;
(6) *Vatican. Barberinianus gr.* 577 (saint Basile, Xe-XIe siècles).

Ces reliures offrent une série de douze petits fers, parmi lesquels le monogramme impérial. Celui-ci apparaît encore, dans un rectangle presque carré (Van Regemorter, 1969, pl. XIX, n° 19), sur trois reliures de la même époque : Athènes, B. N., 2469; Istanbul, *Seragliensis* 28 et *Athous Stavronikita* 14. Il se lit aussi, dans un fer circulaire, sur la reliure, plus ancienne (entre 1261 et vers 1350 ?), d'un manuscrit d'Aristote conservé à Milan, *Ambros.* M 46 sup. (Hoffmann, 1985). Mentionnons enfin le tissu de soie bleu pâle brodée au fil d'argent, qui couvre le manuscrit de Grottaferrata Z.δ.I (= gr. 161), un exemplaire des œuvres de l'empereur Manuel II Paléologue (mort en 1425) qui aurait été apporté par l'empereur Jean VIII venu au Concile d'Union des Églises de Ferrare-Florence (1438-1439). Sur chacun des deux plats de cette couvrure somptueuse, les mêmes monogrammes entourent l'aigle bicéphale (fig. 1). P. H.

362

Reliure crétoise

A) *Manuscrit* :
XIVe siècle
Recueil composite d'œuvres poétiques (daté en partie de 1301)
Papier oriental, 112 ff.; H. : 24,7 à 25 cm; l. : 16,2 à 16,5
Restauré dans le 3e quart du XVe siècle par Michel Apostolis

B) *Reliure* :
Atelier de Michel Apostolis, Crète, 3e quart du XVe siècle
Cuir fauve sur ais de bois décor estampé à froid
H. : 25,1 cm; l. : 16 à 16,5; ép. des ais : 1,2

PROVENANCE
Cardinal Ridolfi (1501-1550); maréchal Pierre Strozzi († 1558); Catherine de Médicis; entré à la Bibliothèque royale en 1599
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 2707.

Sur le plat supérieur, trois encadrements rectangulaires, bordés et séparés par des filets triples, sont obtenus par la répétition de fers rectangulaires (motif végétal cordiforme double; cartouches circulaires avec un quadrupède réunis par un motif stylisé; rinceaux). Une annule triple masque les points d'intersection des filets et orne également, avec une certaine régularité, les côtés des quadrilatères tracés par les filets. La bande centrale est ornée d'un fer losangé (aigle bicéphale fleuronné), et d'un petit fer circulaire (lettre gothique M).

Le décor est différent sur le plat inférieur, qui ne présente que deux encadrements rectangulaires (fleurons inscrits dans des losanges, et rinceaux). L'espace central rectangulaire est découpé en quatre triangles ornés de l'aigle bicéphale inscrit dans un losange, d'un fer triangulaire au dragon ailé typique des reliures crétoises, d'un triangle « isocèle » à décor végétal dont les deux côtés égaux sont incurvés, d'un fleuron à quatre pétales et de l'annule triple qui scande également les filets.

Les boulons circulaires ont tous disparu. Traces de deux fermoirs.

Le volume, composé de parties différentes copiées au XIVe siècle, constitue une collection d'œuvres poétiques illustrant les goûts classiques de la Renaissance des Paléologues : *Les travaux et les jours* d'Hésiode, la *Batrachomyomachie* attribuée à Homère, les Commentaires de Jean Tzetzès (XIe siècle) sur l'*Iliade*, le *Christus patiens* de Grégoire de Nazianze et les *Centons homériques*. Le scribe Michel Sunadènos a copié en 1301 plusieurs de ces œuvres (souscription au f. 106 v°). Cette reliure (dont on rapprochera celles des *Paris. gr.* 828, 1107, 2807 et *Suppl. gr.* 541, de même facture) est contemporaine d'une restauration effectuée par Michel Apostolis (vers 1420-1474 ou 1486), copiste et érudit constantinopolitain qui avait fondé en Crète après 1453 un *scriptorium* lié à une bibliothèque et à un atelier de reliure, et qui était tout à la fois professeur de grec et libraire (le filigrane [*tête de bœuf*] visible au f. 112 [garde] concorde avec ces dates). Le centre de Michel Apostolis joua un rôle de premier plan dans la copie et la transmission des textes classiques (Wittek, 1953, p. 290-297) : la Crète sous domination vénitienne fut un lieu de passage privilégié entre Constantinople et l'Italie.

On connaît quelques dizaines de reliures crétoises issues de l'atelier de Michel Apostolis (Wittek, 1953, p. 286-287, p. 297 et pl. 32; Irigoin, 1963 et 1981; Harlfinger *et alii*, 1978, p. 70-72, n° 23; Hoffmann, 1982, p. 730-735 et pl. I-II, et 1983, p. 105-108 et fig. 5, p. 109 [décor d'une tranche de queue], et Hoffmann, 1990, p. 435-436) ou appartenant à d'autres séries de la fin du XVe ou du XVIe siècle (Grosdidier de Matons, 1992). Elles se situent dans la tradition constantinopolitaine.
P. H.

BIBLIOGRAPHIE
IRIGOIN, 1963, p. 105, et pl. 3 (plat inférieur) et pl. 6 (tableau des fers); IRIGOIN, 1981, p. 32, p. 33, fig. 15 (plat inférieur), p. 35, fig. 16 (fers); GAMILLSCHEG et HARLFINGER, II, 1989, nos 379 et 394.

362

363

363

Reliure réalisée en Grèce du nord

A) *Manuscrit* :
Dernière décennie du XIVe siècle
Collection des œuvres d'Isidore Glabas, métropolite de Thessalonique
Papier, ⟨I⟩ + AB + 322 + ⟨I⟩ ff.;
H. : 29,1 cm; l. : 22

B) *Reliure* :
Atelier du monastère de Sainte-Anastasie Pharmacolytria (Chalcidique, Grèce du nord), vers 1550-1560
Ombilic à monogramme (Thessalonique, fin du XIVe siècle), remployé
Boulons d'angles contemporains de la reliure (XVIe siècle)
H. : 29,1 cm; l. 21; ép. des ais : 1,5
Cuir noir sur ais de bois, décor estampé à froid

PROVENANCE
Mission de l'abbé Sevin en Grèce et en Turquie (1728-1730)
Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Grec 1192.

Jean-Isidore Glabas (1342-1396), métropolite de Thessalonique, réunit à la fin de sa vie ses œuvres complètes en deux volumes (*Paris. gr.* 1192 + *Vatican. gr.* 651) copiés à la Néa Moni de Thessalonique (l'actuelle église de Saint-Élie) fondée par Macaire Choumnos (Politis, 1977, p. 294-295 et fig. 15, p. 302). Le nom d'Isidore — auteur, commanditaire et premier possesseur du livre — est inscrit sur la tranche de queue. Au plat inférieur se lit le monogramme Θ(Ε)C(CA)Λ(Ο)ΝΙΚ(HC) au génitif (= « de Thessalonique »). C'est le seul exemple connu de médaillon à monogramme : il devait répondre à celui d' « Isidore » au plat supérieur. Les boulons d'angles en fleur de lis datent du XVIe siècle : d'autres, identiques, sont observables sur les *Paris. gr.* 501 et 610 (reliures de Sainte-Anastasie).

La reliure, parfois considérée comme contemporaine du *codex* (Tafrali, Astruc), lui est en réalité très postérieure (filigrane des gardes : 1550/60). Elle sort de l'atelier — actif jusqu'au XVIIe siècle — du couvent de Sainte-Anastasie Pharmacolytria (la Désensorceleuse) « sur le Grand Mont » en Chalcidique, refondé en 1520 par Théonas, disciple de Jacques le néomartyr (Darrouzès, 1954). Le monastère se constitua alors, par la copie de manuscrits ou la restauration d'exemplaires anciens, une importante bibliothèque, et l'abondante production de son atelier de reliure se répartit en plusieurs séries distinctes et successives caractérisées par de riches palettes de fers et des détails techniques propres (Grosdidier de Matons, 1984). Ruiné lors du soulèvement de 1821, le couvent perdit alors ce qui lui restait de sa riche bibliothèque.

La Bibliothèque nationale possède cinquante-huit manuscrits de Sainte-Anastasie (quarante-six ont été rapportés par la mission Sevin); dix autres volumes appartiennent à d'autres fonds (trois à Oxford). Trente et un des *Parisini* portent des reliures issues de l'atelier du couvent. On distingue six types de décor. Le *Parisinus graecus* 1192 appartient à un sous-groupe de onze reliures, dont neuf autres sont également à Paris. L'*Oxoniensis Cromwell* 2 (Isaac le Syrien), conservé à Oxford, a été copié en 1551 par le moine Akakios, à qui l'on doit aussi le *Paris. gr.* 1557 (collection hagiographique) daté de 1567, et qui a complété ou restauré les *Paris. gr.* 800, 1137, 1173 A et 1232 A (Gamillscheg et Harlfinger, 1981, n° 8, et 1989, n° 13). Tous ces volumes appartiennent au sous-groupe du *Paris. gr.* 1192, l'unité de l'ensemble étant donc confirmée par ce lien paléographique. En outre la passementerie brodée (en jaune, rose, vert) sur les tranchefiles du *Paris. gr.* 1192 est semblable à celle d'un autre volume du groupe (*Paris. gr.* 1232 A). P. H.

BIBLIOGRAPHIE
TAFRALI, 1913, p. 167 (fig. 2 = plat inférieur) et p. 168 (monogramme); ASTRUC, 1982 (fig. 1-4 : photographies des plats et frottis des fers); GROSDIDIER DE MATONS, 1984, p. 166-173.

Mosaïque portative

364

Icône : « Saint Georges » terrassant le dragon

Constantinople, première moitié du XIVe siècle
D. : 22 cm ; ép. : 1,1
Mosaïque (cuivre, argent, marbre, pâte de verre, cire), mastic (restaurations) sur support de bois ; cadre de cuivre moderne.

PROVENANCE
Acquise à Florence ; coll. Charles Davillier ; legs, 1883
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 3110.

On a toujours identifié avec saint Georges le saint militaire à cheval du Louvre qui transperce de sa lance un dragon, épisode le plus célèbre de sa légende. Toutefois, en l'absence d'inscription, il n'est pas exclu qu'il puisse s'agir d'une représentation d'un autre des grands saints militaires de Byzance, Théodore le Statélate, pour lequel cette même iconographie est parfaitement attestée (cf. n° 337).

Par ses dimensions comme par sa technique, la mosaïque appartient à la série des icônes dites « portatives » (cf. n° 279). Elle est toutefois la seule connue de forme ronde, conçue comme un tondo qui pouvait s'intégrer, par exemple, dans l'un des écoinçons d'un décor d'iconostase.

La taille et la découpe des tessères, leurs couleurs, les dégradés soulignés de blanc, ainsi que les matières employées ont été rapprochées par Mme I. Andreescu (com. orale) de ceux d'une icône du Christ Emmanuel de Moscou, attribuée à l'art constantinopolitain de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle (Bank, 1977, n° 930 ; Krickelberg-Pütz, 1982, pl. 62), on retrouve d'ailleurs, dissimulé sous le cadre de cuivre moderne de la mosaïque du Louvre, les restes d'une même bordure en damier noir et blanc.

L'œuvre est caractéristique des débuts de la Renaissance paléologue à Constantinople : des réminiscences classiques ou antiquisantes (visage adolescent du saint) s'associent à la recherche du pittoresque (robe pommelée, harnachement du cheval) ; le dynamisme de la composition, souligné par l'attitude du cheval qui se cabre, et les couleurs, notamment le fond vert sombre, donnent une note fantastique à l'ensemble, presque baroque dans le détail du dragon, des rochers déchiquetés ou du manteau soulevé par le vent. Ce sont autant de tendances nouvelles qu'on perçoit dès les premières années du XIVe siècle sur les célèbres mosaïques de la vie de la Vierge du narthex extérieur du Christ de Chora (Kahrie-Djami) à Constantinople (Grabar, 1979, p. 135-138 ; Underwood, 1966, pl. 89, 91, 103, 110, 120, 197). Une date au début du XIVe siècle et une origine constantinopolitaine peuvent donc être proposées pour la mosaïque du Louvre. J. D.

BIBLIOGRAPHIE
Courajod, 1883, p. 205-206 ; Courajod et Molinier, 1885, n° 535 ; Müntz, 1886, p. 226-227 ; Rothemund, 1966, p. 191, 325, pl. 1 ; Krickelberg-Pütz, 1982, pl. 34 p. 65, 92 (avec bibl.)

EXPOSITIONS
Art byzantin, 1931, n° 641 ; *Masterpieces of Byzantine Art*, 1958, n° 196.

364

Byzance et l'icône portative

« Un symbole est un art qui lie les deux rivages, le visible et l'invisible, le terrestre et le céleste, l'empirique et l'idéal et les transporte l'un vers l'autre » (Evdokimov, 1970, p. 77).

Cette définition du symbole donnée par P. Evdokimov s'applique parfaitement aux représentations sacrées de l'art chrétien d'Orient, qu'il s'agisse des fresques, des mosaïques, des miniatures ou, plus spécifiquement, de l'icône portative.

Car loin de se cantonner à la représentation du monde sensible, l'icône cherche à suggérer la présence de l'invisible, perceptible par l'esprit et le cœur. L'art de l'icône réside dans cet équilibre instable entre le divin et l'humain, entre l'abstraction et le figuratif, et tous les procédés formels mis en œuvre par le zoographe byzantin n'ont eu pour objet que de le préserver ou de l'exalter.

Entre l'adoration idolâtre et sa vénération légitime, il n'a pas été aisé pour Byzance, jusqu'à la fin de la crise iconoclaste, de définir une doctrine de l'image. La victoire des partisans des images en 843 a d'abord été celle du dogme et, par voie de conséquence, de l'image-portrait du Christ dans ses dimensions divines et humaines. Au-delà, elle fut également celle de la tradition figurative de l'Antiquité gréco-romaine qui permit le rétablissement de l'icône sous ses deux formes : le portrait et la composition narrative.

Le lien entre « *l'empirique et l'idéal* » a nécessité un langage approprié — l'or des fonds, des auréoles, des vêtements, le refus de l'espace à trois dimensions, la perspective inversée, les architectures irréelles, etc... — et des moyens expressifs spécifiques pour lesquels l'art impérial de l'Antiquité a fourni bien des principes et des motifs : l'ordonnance rigoureuse, la hiérarchie, la symétrie, le sens de la mesure, le thème du personnage trônant, la pourpre des vêtements, etc...

Réglementée, l'icône étonne toujours par la stabilité de ses formes qui se répètent dans le temps et dans l'espace. En réalité, cette stabilité n'est qu'apparente. Loin d'être figé, cet art de l'icône ne cesse d'osciller entre des tendances opposées, picturales ou graphiques, et présente une grande diversité technique, iconographique et stylistique se nourrissant en permanence d'influences nouvelles.

Naturellement, l'icône portative s'inscrit totalement dans l'évolution générale des arts byzantins jusqu'à 1453 et ses prolongements post-byzantins des XVe-XVIIIe siècles.

Un certain nombre d'icônes portatives de la période pré-iconoclaste sont parvenues jusqu'à nous. Elles forment déjà plusieurs groupes stylistiques, copte, syro-palestinien ou constantinopolitain. Les plus anciennes, réalisées sur des supports peu épais et avec des pigments liés à la cire, datent du VIe siècle comme le Saint Pierre en buste ou la Vierge trônant à l'Enfant entre deux saints personnages du couvent de Sainte-Catherine du Sinaï (Sotiriou, 1956-1958, I, fig. 4, II, p. 21-22). Ces dernières révèlent, conformément à l'art de cette époque, des tendances naturalistes assez fortement marquées : souci de l'espace et des justes proportions, modelé pictural, expression idéalisée des visages, etc. Dès le VIe siècle, et surtout aux VIIe et VIIIe siècles, ce style évolue vers des formes plus stylisées, plus graphiques. Les personnages ont des proportions plus ramassées et des expressions empreintes parfois de fraîcheur naïve à l'exemple du Christ et de l'abbé Mena du Louvre, ou du saint Marc de la Bibliothèque nationale à Paris (cf. n° 99).

Après la victoire des orthodoxes en 843, qui met fin à une longue période de destruction systématique d'icônes, celles-ci connaissent un prodigieux essor dans l'Empire byzantin, en particulier sous les Macédoniens et les Comnènes, mais aussi dans les territoires slaves convertis au christianisme au cours de cette période.

Nouveauté importante, les icônes portatives prennent désormais une place capitale dans les célébrations liturgiques et le décor intérieur des églises. C'est d'ailleurs durant cette période que la clôture qui sépare l'autel de la nef va progressivement se couvrir d'icônes de la *deesis,* des fêtes et de saints personnages donnant naissance aux premières iconostases. Le monastère de Sainte-Catherine du Sinaï conserve encore des dizaines d'icônes des XIe-XIIIe siècles, étroites et allongées qui, à l'origine, étaient incontestablement disposées en bandeau sur les clôtures de chœur.

La grande diversité des matériaux et des techniques alors employés, parfois précieux comme l'ivoire, l'or, l'émail, ou le goût pour les polyptyques, illustrent bien l'importance du rôle nouveau joué par l'icône dont la production est désormais réglementée. Enfin, la tech-

nique ancienne de l'encaustique est définitivement abandonnée au profit de la *tempera,* d'un emploi sans doute plus aisé.

Sous les Macédoniens, l'art de l'icône renoue avec la tradition figurative pré-iconoclaste et un style naturaliste hérité de l'Antiquité gréco-romaine. A cet égard, le triptyque Harbaville du Louvre (nº 149) est assez exemplaire par la clarté et la sobriété de la composition, l'élégance classique des figures, le souci des proportions justes et le rendu du volume. Ces qualités se retrouvent d'ailleurs sur les deux volets préservés d'un triptyque de bois peint, du IXᵉ siècle, du monastère du Sinaï, représentant la légende du roi Abgar d'Edesse, ou sur la grande icône byzantine du Xᵉ siècle, du musée de Novgorod, figurant les saints Pierre et Paul.

Ces principes évoluent notablement sous les Comnènes : les proportions s'allongent, la gamme des couleurs s'enrichit et le rendu plastique cède la place à un traitement plus stylisé et plus linéaire des figures qui perdent de leur matérialité. Parallèlement, les compositions s'animent et un souci nouveau de sentimentalité envahit le répertoire expressif des créations de cette époque à l'exemple des fresques de Nerezi en Macédoine ou de l'icône de la Vierge de Vladimir de la galerie Tretiakov à Moscou. La Transfiguration en mosaïque du Louvre (nº 279), par sa technique précieuse, son style raffiné et l'expressivité des figures se rattache très largement à cet art des Comnènes.

La prise de Constantinople en 1204 par les Croisés de la IVᵉ Croisade ne met pas un terme à cet art de l'icône. Bien au contraire, dès le rétablissement de l'Empire en 1261, une nouvelle « renaissance » artistique s'accomplit sous les Paléologues. L'icône portative peinte sur bois, et, dans une moindre mesure, celle de mosaïque (nº 364) occupe alors une place privilégiée parallèlement à la fresque. C'est à cette époque, en Russie par exemple, que sont réalisées les premières iconostases monumentales, dotées d'icônes aux dimensions imposantes comme celle de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin de Moscou.

Outre l'iconographie, le style de l'icône évolue notablement à cette époque : les compositions s'animent (nº 364), les fonds s'enrichissent en architectures et en paysages. La lumière diffuse ou contrastée prend alors une grande importance. C'est elle qui donne à l'art de l'icône de ce temps toute son originalité, inspirant les œuvres de maîtres comme Théghane « le grec », actif en Russie entre 1378 et 1405, ou Andrei Rûblev (vers 1360-1430). Un sens nouveau de l'espace et du volume, le modelé pictural des figures montrent qu'à ses débuts cet art s'appuie encore sur la tradition humaniste. Toutefois, dès la seconde moitié du XIVᵉ siècle, on constate un recul de la manière picturale au profit d'un style plus linéaire qu'illustre la Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Parascève (nº 368) du Louvre.

Après la chute de Constantinople en 1453, cet art de l'icône portative ne disparaît pas pour autant mais se poursuit, parfois de manière brillante, en terre grecque, notamment dans les territoires occupés par Venise depuis 1204 où se développe, dans le cadre de l'école crétoise, un art traditionnel plus ou moins marqué d'éléments occidentaux (nºˢ 371-374); en Russie également, où après plusieurs siècles de relations artistiques fécondes avec Byzance dont s'étaient nourries Kiev, Novgorod ou Moscou, la production d'icônes acquiert à la fin du XVᵉ siècle, et surtout du XVIᵉ siècle, un caractère original lié au rayonnement de Moscou, capitale d'un État russe unifié, dont témoignent ici la grande Vierge à l'Enfant (nº 375) et la Crucifixion de l'École de Novgorod (nº 376).

Michel RUTSCHKOWSKY.

365

365

La Sainte Face de Laon

École slave; XIIIᵉ siècle (?)
Tempera sur bois de pin constitué de deux planches ajustées; bords et revers rabotés sans inscription, marque ou dessin; restaurée de 1988 à 1991 par le Service de restauration de la Direction des musées de France
H. : 44,1 cm; l. : 40,1; cuvette de l'avers : H. : 38,5; l. : 34,5; prof. : 0,5

INSCRIPTIONS
Monogramme du Christ tracé en lettres vermillon dans les angles supérieurs :
IC XC
En caractère slavons vermillon dans la partie basse (« image du Seigneur sur le mouchoir »)

PROVENANCE
Offerte en 1249 par Jacques Pantaléon de Troyes, futur pape Urbain IV (1260-1264), au couvent de Montreuil-en-Thiérache; au XVIIᵉ siècle, peut-être en 1658, transférée au monastère de Montreuil-les-Dames à La Neuville dans les faubourgs de Laon où elle resta jusqu'en 1793; transférée en 1803 dans la cathédrale de Laon Laon, trésor de la cathédrale

La Sainte Face de Laon est une pièce exceptionnelle à plus d'un titre. D'abord parce que ses origines et son histoire sont relativement bien connues. Offerte en 1249 par le futur pape Urbain IV, Jacques de Pantaléon de Troyes au couvent de Montreuil-en-Thiérache, elle resta toujours dans la région de Laon où elle est encore aujourd'hui. Particulièrement vénérée au cours des âges, elle fut à l'origine d'un des plus importants pèlerinages du nord de la France.

Par son iconographie ensuite qui la rattache à un prototype qui remonte vraisemblablement au VIᵉ siècle. Si aucun exemplaire de cette époque n'a été conservé il semble bien d'après les sources écrites et la Tradition de l'Église que ce type a joué un rôle non négligeable dans la formation et la conception de l'icône. L'origine surnaturelle de ces saintes Faces dites « *acheiropoïètes* » (« non faites de main d'homme ») se rattache à la légende d'Abgar, roi d'Édesse en Mésopotamie; celui-ci, malade de la lèpre, fut guéri grâce à l'intervention du Christ qui lui adressa son « image » miraculeusement imprimée sur un linge avec lequel il s'était essuyé le visage.

Au-delà de son contenu légendaire, le récit montre qu'il ne fut pas aisé pour les Chrétiens d'élaborer une doctrine de l'image sacrée, notamment en ce qui concerne la représentation du Christ qui, du IIIᵉ siècle à la crise iconoclaste, ne cesse de balancer entre différentes formules (allégorie, symbole, type jeune idéalisé ou type patriarcal). Le miracle de la Sainte Face a certainement contribué à fixer le portrait définitif du Christ et à en renforcer la légitimité fondée sur le dogme de l'incarnation. L'utilisation de ces images du Christ comme bannières triomphales placées en tête des armées impériales au cours des guerres qui opposent, aux VIᵉ-VIIᵉ siècles, les Perses et les Arabes à Byzance, a sans doute favorisé la popularité de ce type iconographique et son extension.

Par son iconographie la Sainte Face de Laon semble confirmer les données historiques. Contrairement aux exemples plus tardifs du XIVᵉ ou du XVᵉ siècle figurant le visage sur un linge plissé et suspendu, celui-ci est, à Laon, représenté sur un voile parfaitement tendu. A cet égard, il peut être rapproché d'une miniature du XIᵉ-XIIᵉ siècles de la bibliothèque Vaticane (Grabar, 1984, fig. 67) présentant une Sainte Face posée sur un tissu semblable, ou encore, par sa composition, d'une icône russe du XIIᵉ siècle conservée à la galerie Tretiakov à Moscou (Antonova et Mneva, 1963, fig. 26).

Le modelé du visage du Christ de Laon est cependant différent par son aspect pictural. Il présente une technique mixte utilisant à la fois des touches parallèles, allongées et serrées pour le rendu des formes et une modulation de l'ombre et de la lumière qui donne au visage un aspect naturel. Ce dernier procédé est plutôt tardif dans la peinture d'icône. Seuls des examens complémentaires portant sur la technique du modelé, sur les pigments utilisés au niveau du visage, sur la structure de la couche picturale, permettraient de confirmer ou non l'homogénéité stylistique de cette œuvre et sa datation.

L'inscription en caractères cyrilliques fut probablement placée au-dessous du visage du Christ par l'auteur de l'icône lui-même, originaire d'un pays slave. M. R.

BIBLIOGRAPHIE
GRABAR, 1931

EXPOSITION
Millénaire du Baptême de la Russie, 1988, pl. 1, p. 16-17.

366

366
Volet de diptyque avec saints personnages

École de Constantinople, XIII^{e}-XIV^{e} siècle
Tempera sur bois ; restaurée en 1971
H. : 40 cm ; l. : 24

INSCRIPTIONS
Noms des personnages en caractères latins sur le fond d'or, registre du haut et de gauche à droite : S. (pour *sanctus*) PETRVS ; S. IO[*hann*]ES ; [S.] XP[*ist*]O[*phor*]OS ; B[*eatu*]S XP[*istu*]S pour le Christ ; S. PAVLVS ; au registre du bas : S. THOMAS ; S. LEONARDVS ; S. NICHOLAVS ; S. [I]VLIANVS
Sur le philactère de saint Jean-Baptiste, en grec : ΜЄΤΑΝΟЄΙΤΑΙ ΗΓΓΙ[κε] ΓΆΡ Ἤ ΒΆCΪΛЄΙΆ Τ[ῶν] ȣΡΑΝωΝ
(« Repentez-vous car le royaume des cieux est proche » : *Math.* 3/2).

PROVENANCE
Cabinet Fauris de Saint-Vincent, acquis par la ville d'Aix et entré au musée en 1820
Aix-en-Provence, musée Granet, inv. n° 820.1.7.

Les restes de trois charnières sur le bord gauche et la présence dans les angles supérieurs de l'ange et du bœuf, symboles des évangélistes Mathieu et Luc, montrent qu'à l'origine cette icône constituait le volet droit d'un diptyque. L'autre panneau, aujourd'hui disparu, comportait sans doute une composition voisine surmontée de deux autres symboles des évangélistes Marc et Jean, le lion et l'aigle.

Ce volet présente deux rangées superposées de quatre saints personnages, placée chacune sous une arcature cintrée. On distingue sur celle du haut et de gauche à droite, les saints Pierre, Jean-Baptiste, Christophe avec l'Enfant Jésus, Paul, et sur celle du bas les saints Thomas, Léonard, Nicolas et Julien.

La composition en registre et le style des figures sont parfaitement byzantins. Certains détails confirment que l'auteur de cette icône était d'origine grecque, notamment l'iconographie hésitante de l'évêque Julien portant à la fois la mitre occidentale et des vêtements liturgiques orientaux, ou bien le mélange de caractères grecs et latins dans les inscriptions des noms de saint Christophe et de l'Enfant Jésus.

La présence de saints personnages issus du répertoire occidental comme Léonard et Julien est une autre particularité de cette icône. Le premier, patron des prisonniers, était abbé de Noblat près de Limoges au VII^{e} siècle, le second Julien fut le premier évêque du Mans au IV^{e} siècle.

La représentation simultanée du patron des voyageurs, saint Christophe, et du patron des prisonniers, saint Léonard qui tient dans sa main droite des chaînes, permet de supposer que ce volet appartenait à l'origine à un diptyque de voyage, commandé à un peintre grec, vraisemblablement par un pèlerin ou un voyageur originaire d'Occident.

Des icônes de ce type ont été réalisées par des peintres grecs ou latins aux XII^{e}-XIII^{e} siècles, à l'époque des Croisades. Le monastère de Sainte-Catherine du Sinaï en possède d'ailleurs un certain nombre. L'une d'elle, datée du XII^{e} siècle, rappelle par son organisation iconographique et la présence d'un saint Léonard l'exemplaire du musée d'Aix-en-Provence, néanmoins plus proche par son style de l'art des Paléologues (Weitzmann, 1982, p. 209). M. R.

BIBLIOGRAPHIE
GIBERT, 1862, n° 81 ; PONTIER, 1900, n° 538 ; HETHERINGTON, 1988, p. 277-283

EXPOSITION
Icônes dans les collections de Provence, 1971, n° 2.

367
Coffret-reliquaire du bras de saint Jean-Baptiste

Avant 1323
Bois peint
L. : 37 cm ; l. : 12 ; h. 9

INSCRIPTIONS
Transcription des inscriptions et traduction : cf. Favreau et Michaud, 1986.

PROVENANCE
D'après la tradition (*Acta Sanctorum*, 24 juin), le coffret et la relique avaient été confiés, par un étranger partant en pèlerinage, au prieur des Dominicains du couvent de Perpignan où ils étaient conservés depuis 1323 ; déposés à la cathédrale après la Révolution. Le coffret a disparu entre 1981 et 1983
Perpignan, cathédrale Saint-Jean-Baptiste.

367

Le culte de saint Jean-Baptiste en Roussillon est très important et s'appuie sur des reliques anciennes. Dès le 13 octobre 1300, Jean, évêque de Ravenne, avait donné à l'église de Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan des reliques parmi lesquelles se trouvaient des cheveux (*cabells*) de saint Jean-Baptiste. De fait, dans les *Mémoriaux de Saint-Jean* (23 mai 1557), on relève, dans un inventaire de cette église, l'existence d'un bassin d'argent avec la tête de saint Jean-Baptiste, contenant un « morceau de la tête de saint Jean-Baptiste ».

Le coffret byzantin disparu contenait la relique de l'avant-bras et de la main gauche de saint Jean-Baptiste, transférée au XIX^{e} siècle dans un nouveau reliquaire. La relique et son coffret byzantin avaient été conservés depuis 1323 dans le couvent des Dominicains jusqu'à la Révolution, puis déposés à la collégiale Saint-Jean-Baptiste, devenue cathédrale au XVII^{e} siècle.

Le coffret ne peut être décrit que d'après des relations anciennes et les photographies du *Corpus des Inscriptions médiévales*. Il s'agit d'un petit coffret rectangulaire ; des inscriptions couvrent sur plusieurs lignes les petite côtés, tandis que sur le couvercle est représenté saint Jean-Baptiste, debout, prouvant, comme les inscriptions, que, dès l'origine, le réceptacle était adapté à son précieux contenu : il s'agit donc d'un coffret-reliquaire appartenant à la catégorie des petites châsses en forme de coffrets qui pourrait évoquer le terme καμπτρίον ou κάμψα des inventaires byzantins et dont ne subsiste guère aujourd'hui d'exemple ancien.

Saint Jean-Baptiste est ici figuré avec des ailes, comme le fait la tradition byzantine tardive, en s'appuyant sur certains textes, cités d'ailleurs sur ce coffret : « Tu portes des ailes, puisque tu as été égalé aux Anges ». Le saint est représenté debout, les pieds légèrement écartés. Il porte sur sa poitrine un livre tenu ouvert par sa main droite ; les Bollandistes, au XVII^{e} siècle, ont reproduit à l'envers le personnage (cf. *Dictionnaire des églises de France*, IIc, 1966, p. 117). Dans l'autre main, comme sur la gravure, le Baptiste tient un plat portant sa tête.

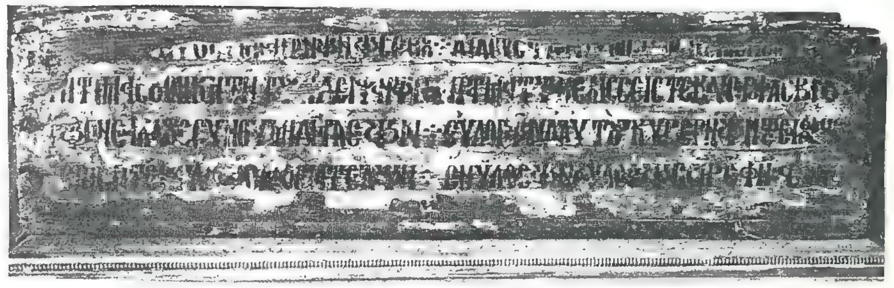
Une des plus anciennes représentations de saint Jean-Baptiste en ange muni d'ailes semble dater de 1296 ; il s'agit d'une peinture murale de l'église d'Arilje en Serbie (Lazarev, 1967, p. 103). Le coffret de Perpignan, réalisé avant 1323, se plaçait donc très tôt dans cette série iconographique.

Le style de la représentation, autant que l'on puisse en juger sur la photographie, le rapproche d'une fresque du monastère de Gracanica (Serbie), datée de 1320, avec laquelle il présente des affinités évidentes : finesse du trait – allongement du corps.

La relique elle-même est intacte, à l'exception de la dernière phalange du pouce ; le texte des Bollandistes précise d'ailleurs : *quem Regina quaedam, dum adorare se simulat, mordicus abstulit, qualis servatur hodieque in conventu Praedicatorum Urgellae* (« qu'une certaine reine, tandis qu'elle feignait d'adorer, arracha de ses dents, de telle sorte qu'il est aujourd'hui conservé dans le couvent des prêcheurs d'Urgell »).

Le coffret de Perpignan, qu'on peut encore espérer retrouver, constitue donc une œuvre majeure à bien des égards. Y. C.-L.

BIBLIOGRAPHIE
LLOT, 1591 ; MARCA, 1666 ; *Acta Sanctorum*, 24 juin ; BONNEFOY, 1860, p. 11 ; DURLIAT, 1953, III, p. 234 ; *Dictionnaire des églises de France*, IIc, 1966, p. 117 ; FAVREAU et MICHAUD, 1986, p. 110-112.



367

368

368

La Vierge trônant avec l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste et sainte Parascève

Grèce, vers 1400 (?)
Tempera, support de noyer et *gesso* ;
enduit lacunaire au revers
H. : 26,5 cm ; l. : 21

INSCRIPTION
Monogramme à peine visible de la Mère de Dieu sur le fond d'or : Μ[ήτηρ] Θ[εοῦ]
Bords dégradés dans la partie supérieure, tête de l'Enfant Jésus fortement érodée, quelques repeints sur la robe de la Vierge et les vêtements de saint Jean.

PROVENANCE
Acq. en 1988
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1988-7.

La composition est classique et se rattache à des modèles dont les plus anciens témoignages remontent à la période pré-iconoclaste comme l'icône de la Vierge trônant à l'Enfant du VI^e^ siècle, du couvent de Sainte-Catherine du Sinaï (Sotiriou, 1956-1958, I, fig. 4 et II, p. 21-22).

La Vierge est assise au centre sur un trône rehaussé d'or, représenté en perspective inversée, comme le socle sur lequel reposent ses pieds. Elle porte une robe bleue indigo et un *maphorion* rouge sombre croisé sur la poitrine, couvrant les deux bras et tombant à gauche en formant un repli sur la jambe, et des drapés en cascades sur le côté. Elle tient l'Enfant par les épaules. Celui-ci porte une robe rouge sombre à *clavus* d'or et une tunique striée d'or. Il bénit de la main droite et tient de l'autre un rouleau.

De chaque côté, en léger retrait, on distingue saint Jean-Baptiste à gauche et sainte Parascève à droite (sainte Vénéra ou Vénéranda dans la transcription latine, personnification du Vendredi saint). Toutes les figures se détachent sur un fond d'or limité dans la partie inférieure par un bandeau vert foncé.

Les proportions allongées des personnages aux formes un peu grêles, la finesse du dessin, l'exécution savante des drapés, l'harmonie des coloris et le léger mouvement qui anime cette composition rappellent l'art des Paléologues de la fin du XIV^e^ ou encore de la première moitié du XV^e^ siècle. Le caractère expressif de la lumière traitée par touches localisées qui donnent aux figures une certaine intensité dramatique et l'utilisation de fines lignes blanches parallèles de rehauts sur les visages confortent ce rapprochement.

M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Doukhouskoy et Cabal, 1975, repr. pl. 2

EXPOSITION
Nouvelles acquisitions, 1991, p. 177.

369

Notre-Dame de Grâce

École italo-byzantine, avant 1426
Tempera sur bois de cèdre
H. : 35,7 cm ; l. : 25,7

INSCRIPTIONS
Monogrammes de la Mère de Dieu et de Jésus-Christ inscrits en caractères latins vermillon : MR DI et IHS XRS

PROVENANCE
Rome, léguée par Jean Allarmet, cardinal de Brogny et vice-chancelier de l'Église au chanoine Fursy de Braille, son secrétaire, en 1426 ; rapportée de Rome à Cambrai en 1440 ; léguée à la cathédrale de Cambrai par Fursy de Braille en 1451 où elle est installée, le 13 août 1451, dans la chapelle de la Trinité ; sauvée à la Révolution ; transférée en 1804 dans l'ancienne abbatiale du Saint-Sépulcre de Cambrai, devenue nouvelle cathédrale sous le vocable de Notre-Dame de Grâce
Cambrai (Nord), trésor de la cathédrale.

La Vierge à l'Enfant de Cambrai, « Notre-Dame de Grâce », partage avec la Sainte Face de Laon la gloire et la célébrité qui s'attachait et s'attache encore aux icônes réputées byzantines parvenues en Occident à date ancienne et toujours vénérées depuis. Ces deux icônes ont également une même origine romaine ; elles ont été offertes ou léguées à des établissements religieux du nord de la France par des personnalités ayant joué un rôle éminent au sein de la curie romaine : Jacques Pantaléon de Troyes, le futur pape Urbain IV, pour Laon, le chanoine Fursy de Braille, secrétaire du cardinal de Brogny pour Cambrai.

L'une et l'autre firent l'objet d'une même vénération. Dès 1453 l'icône de Cambrai, œuvre présumée de saint Luc, fut copiée en trois exemplaires par Peter Cristus de Bruges ; l'un d'eux se trouverait d'ailleurs au musée de Kansas City aux États-Unis (Rolland, 1948) et de nombreuses copies de qualité très inégale existent encore dans les églises du nord de la France, sans compter, jusqu'à nos jours, les innombrables médailles, gravures et lithographies... et l'on sait comment sainte Bernadette à qui Mgr Delannoy, évêque d'Aire, soumettait toute sorte d'images pieuses de la Vierge, aurait déclaré que c'était là ce qu'il y avait de plus « ressemblant » à la Vierge de Lourdes.

La Vierge à l'Enfant de Cambrai appartient à l'art italo-byzantin dont les réalisations se caractérisent par un style composite mêlant la tradition byzantine et l'inspiration naturaliste italienne. L'iconographie de la Vierge du type *glykophilousa* (« au doux baiser ») ainsi que le fond d'or et les rehauts d'or des vêtements appartiennent en propre à Byzance. En revanche, les inscriptions latines, qui ne semblent pas rajoutées, le modelé adouci des visages, les formes pleines, la vitalité des expressions et le traitement plastiques des vêtements aux plis sinueux relèvent de l'art italien du XIV^e^ siècle, alors en cours de renouvellement.

Il est pour le moment difficile de localiser l'atelier où fut produite cette icône qui paraît toutefois d'une zone de contact entre l'Italie et Byzance, telle que l'Italie du Sud ou la Dalmatie. Elle appartient à tout un groupe stylistique auquel se rattache, par exemple, une Madone à l'Enfant du musée de la Renaissance au château d'Écouen (Frinta, 1987).

André Chastel a récemment évoqué l'icône de Cambrai, « honorée » depuis Louis XI et sans guère de discontinuité depuis, en rappelant le « prestige durable » de l'icône en Occident, que les Latins considéraient comme une des contributions fondamentales de Byzance à l'art chrétien. Parvenue à Cambrai au moment même où l'Empire byzantin disparaissait, « Notre-Dame de Grâce » en constitue un des symboles les plus remarquables.

J. D. et M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Gazet, 1614 ;
Rohault de Fleury, 1878 ; Houdoy, 1880 ;
Thelliez, 1951 ;
Frinta, 1987, p. 12-20 ;
Chastel, 1988, p. 107-109.

370

370

Triptyque

Grèce centrale, milieu du XVI^e^ siècle
Tempera, bois stuqué et doré,
placage décoratif en ébène et ivoire (ou matières osseuse) sur la face supérieure ; revers non enduit pourvu en bordure haute d'une petite cavité obturée par une languette coulissante ; bon état général de conservation exception faite de pertes partielles de matière picturale visibles sur certains visages, les auréoles, les vêtements.
Panneau central : H. 0,127 ; L. 0,112 ;
volet gauche : H. 0,127 ; L. 0,057 ;
volet droit : H. 0,127 ; L. 0,056.

INSCRIPTIONS
Inscriptions grecques complètes, partielles ou effacées, portées en caractères vermillon, noir, ou blanc, désignant les personnages (monogrammes de la Vierge et du Christ ; noms des saints personnages), les scènes représentées (Annonciation et les Trois Hébreux dans la fournaise) ou faisant référence à des passages bibliques (prophétie non déchiffrée sur le philactère de Daniel, citation de Mathieu 11/28-29 sur la Bible ouverte tenue par le Christ).

PROVENANCE
Donation Charles Sauvageot, 1856
Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. M.I.793.

Le soin particulier apporté à la réalisation de ce triptyque n'a pas seulement porté sur l'exécution des surfaces picturales mais également sur le support pourvu sur la face supérieure — les volets latéraux étant rabattus — d'un riche encadrement d'ivoire et d'ébène formant un décor de filets, d'incrusta-

370

tions et autres motifs géométriques qui donne à l'objet une préciosité accrue.

La composition, rigoureuse, s'organise autour du panneau central qui présente la scène classique de la *Deesis* montrant le Christ trônant entouré des deux intercesseurs : Marie, mère de Dieu, et saint Jean-Baptiste. Dans la partie haute, au-dessus de l'arc en accolade, l'Annonciation a été représentée avec, dans l'angle gauche, la figuration de l'archange Gabriel et dans l'angle droit, celle de la Vierge Marie, assise et filant.

Le volet gauche du triptyque est occupé par la représentation des Trois Hébreux dans la fournaise inspirée des récits bibliques du prophète Daniel. Dans le médaillon placé au-dessus on reconnaît le portrait en buste de saint Georges. Le volet droit porte un médaillon similaire figurant saint Demetrios. En-dessous, portant un philactère et figuré à mi-corps, on distingue le prophète Daniel qui, vraisemblablement établit un lien entre les deux saints hiérarques — Jean Chrysostome et Basile — de la partie basse et la scène des Hébreux dans la fournaise du volet gauche.

L'organisation rigoureuse de la composition, son expression sévère, les moyens formels (fond d'or, perspective inversée, etc.) permettent d'attribuer cette œuvre à un peintre fidèle à la tradition picturale byzantine. Ce type de composition en triptyque n'est d'ailleurs pas rare dans l'église d'Orient. Le nôtre est directement issu de modèles du XV^e^ et se rapproche d'exemples datés du XVI^e^ siècle. Il pourrait, en raison du modelé assez dur des figures, provenir de Grèce centrale. La forme du support et le décor en façade dénotent une influence occidentale assez caractéristique des icônes de ce temps.

M. R.

BIBLIOGRAPHIE
SAUZAY, 1861, n° 1024 (école gréco-russe); *Cat. somm. peintures*, II, 1981, p. 352.

371

La Vierge à l'Enfant

École crétoise, fin XVe siècle
Tempera; *gesso* et tissu sur support bois; traces d'un ancien revêtement métallique
H. : 47 cm; l. : 37,6

INSCRIPTIONS
Partiellement effacées mais lisibles; monogramme de la mère de Dieu ΜΡ-ΘΥ et du Christ ΙC-Χ[C]; sur le rouleau tenu par l'enfant : ΠΝ[ευμ]Α Κ[ύριο]Υ ЄΠ' ЄΜЄ ΟΥ ἩΝЄΚЄΝ ἜΧΡΙCЄ́ ΜЄ
(« L'esprit du Seigneur est sur moi, parce qu'il m'a oint » : *Luc*, IV/18)
Quelques pertes de matière et bordures détériorées près des angles; revers : enduit lacunaire, traces de deux anciennes traverses, marque de propriété en cire rouge non identifiée.

PROVENANCE
Ancienne collection Campana;
acq. par le musée Napoléon III en 1861;
déposée à Draguignan en 1872;
revenue au Louvre au département des peintures en 1955; déposée à Avignon au musée du Petit-Palais en 1976
Avignon, musée du Petit-Palais, M.I.350.

Cette Vierge à l'Enfant du type *glykophilousa* (« au doux baiser ») témoigne de la vitalité de la peinture d'icônes après la chute de Constantinople en 1453. Loin de s'interrompre, celle-ci connaît de nouveaux développements en Crête et dans les îles ioniennes alors colonies vénitiennes ainsi qu'à Venise où vit une importante communauté grecque.

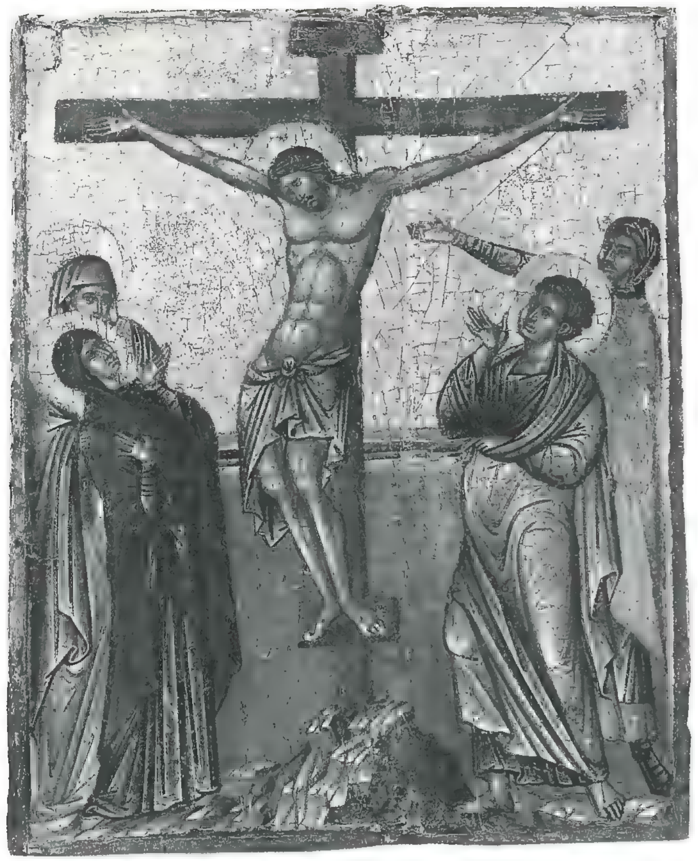
De nombreux peintres sont originaires de Crête d'où l'appellation d'école crétoise que l'on donne à cette production d'icônes, parfois quasi industrielle, qui se manifeste déjà au début du XVe siècle et reste active jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

Généralement cet art crétois reste attaché aux formules héritées des Paléologues. On y retrouve en effet le sens du mouvement, l'émotivité et le même goût pour les lumières contrastées. Toutefois, les influences occidentales y sont également perceptibles. Traditionnelle par le fond d'or, la composition ou le graphisme des vêtements, la Vierge « *glykophilousa* » emprunte ici le motif de l'auréole ornée de rosettes et d'enroulements vrillés ou le modelé délicat à l'art italien du XVe siècle. La finesse du dessin, la douceur de l'expression et l'emploi de fins rehauts blancs disposés en lignes parallèles sur les parties saillantes du corps appartiennent en revanche en propre à l'art crétois de la fin du XVe siècle. Le type iconographique de l'Enfant déroulant un philactère n'est pas fréquent. Un exemple analogue, plus dur d'expression, daté du XVIe siècle, se trouve reproduit dans le catalogue Nilolenko de 1975, pl. 11. Le musée de Blois possède une icône crétoise de la Vierge à l'Enfant du même type et, probablement, de date voisine.

M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Cataloghi del Museo Campana, 1858, n° 18; CORNU, 1862, n° 18; REISET, 1863, n° 1.

371



372

372
La Crucifixion

Grèce (école crétoise),
fin XV^e^-début du XVI^e^ siècle
Tempera, support de tilleul et *gesso* de préparation
H. : 21,4 cm ; l. : 25,4
Au revers étiquettes portant la mention
« Etruria Pitrice, n° 2 » ;
« année 1220, Moreo Greco »
Enduit épais lacunaire au revers ; état de conservation : élimination de repeints anciens localisés sur le fond (bande verticale entre la croix et saint Jean) et sur les vêtements et le bouclier du centurion.
Restauration réalisée en 1992 par le Service de restauration de la Direction des musées de France.

PROVENANCE
Anc. coll. Tacoli Canacci à Parme à la fin du XVIII^e^ siècle ; acq. en 1988
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1988-6.

La mention « Etruria Pitrice » visible au revers de notre icône peut, après examen, révéler qu'elle a appartenu à la célèbre collection de primitifs italiens et de fonds d'or réunis à Parme et à Florence par le marquis Alfonso Tacoli Canacci à la fin du XVIII^e^ siècle.

Outre l'iconographie classique qui remonte à un modèle byzantin du XI^e^ siècle, sinon antérieur, l'œuvre frappe par sa composition rigoureuse. Le Christ souffrant au corps fortement ployé, la tête inclinée sur l'épaule droite, les yeux fermés, a été figuré sur une croix à trois traverses. Il est encadré de deux groupes de personnages disposés en perspective inversée, la Vierge et Marie-Madeleine à gauche, saint Jean et le centurion à droite. Le fond, très sobre, est divisé en deux parties égales, le ciel d'or et le rempart de Jérusalem. Le caractère dramatique de la scène est sous-tendu par l'opposition équilibrée des lignes verticales et horizontales et par les obliques géométriquement structurées sur lesquelles s'appuient les lignes des bras, des mains, des regards et des plis des vêtements qui convergent vers le visage du Christ. Contrairement à l'usage byzantin, les noms des personnages ne sont apparemment pas indiqués.

Le géométrisme de la construction, visible encore dans le rendu graphique, un peu dur, des plis des vêtements, les attitudes théâtrales et la présence d'éléments qui se rapportent plutôt à l'art occidental comme le modelé adouci des chairs du Christ, le maniérisme des gestes ou la disposition tendue du bras du centurion vers le Christ — et non ployée selon l'usage byzantin — permettent d'attribuer cette crucifixion à l'art post-byzantin de la fin du XV^e^ ou du début du XVI^e^ siècle. M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Doukhouskoy et Cabal, 1977, repr. pl. 1

EXPOSITION
Nouvelles acquisitions, 1991, p. 178-179.

373
Saint Jean-Baptiste

École crétoise, fin XV^e^-début XVI^e^ siècle
Tempera ; support constitué d'une seule planche en bois de conifère ; revers : traces de deux anciennes traverses cloutées, cachet en cire rouge non identifié
H. : 32,5 cm ; l. : 23,8

INSCRIPTIONS
En haut à gauche sur le fond d'or :
Ο ΑΓ[ιος] Ιω[άννης] Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ
(« saint Jean le Précurseur »)
sur le phylactère :
ΜЄΤΑΝΟΗΤЄ ΥΓΓΙΚЄ ΓΑΡ Η
ΒΑϹΙΛΙΑ ΤωΝ ȣΡΑΝωΝ
(« Repentissez-vous car le royaume des cieux est proche » ; *Mat.*, 3/2) ;
Ιω[άννης] sur l'auréole en bas à gauche
Fond d'or effacé par endroits, fentes du support visibles en surface.

PROVENANCE
Don Allen Loebl, 1929
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2804.

Cette icône, remarquable par la qualité du dessin et l'harmonie austère de ses coloris, reste fidèle à la tradition byzantine. Elle est directement issue de l'art des Paléologues tant par le paysage de montagnes constituées de blocs géométriques superposés que par le goût des lumières contrastées. Le caractère soigné de l'œuvre au dessin minutieux, le maniérisme sensible de l'expression de saint Jean, les fines lignes blanches parallèles qui rehaussent délicatement les parties éclairées des chairs permettent d'attribuer cette icône à l'école crétoise de la fin du XV^e^ ou du début du XVI^e^ siècle. Une icône du musée de Malines en Belgique, datée du XVI^e^ siècle, est assez proche de celle-ci par son style et sa composition (J. Lafontaine-Dosogne, 1976). Une particularité iconographique les différencie cependant. En effet le saint Jean-Baptiste du Louvre ne porte pas les ailes, attribut angélique apparu dès le XIII^e^ siècle (cf. n° 367), si fréquent sur ce type de représentation de l'art post-byzantin.

Se détachant sur un fond d'or qui soutient toute la composition, saint Jean est tourné à gauche et regarde les cieux entrouverts où apparaît la main bénissant de Dieu. Vêtu d'une peau de bête bleutée et d'un manteau gris-brun, le visage émacié et les membres décharnés, il est figuré tel un moine du désert et un prophète. Il fait de la main droite le geste de l'orateur et tient avec la gauche le phylactère ouvert, où figure une citation de Mathieu, et la croix du Précurseur à longue hampe. Ce rôle de prédicateur est encore souligné par la présence en bas et à droite de l'arbre avec la cognée, allusion directe à un passage de Mathieu (3/10) : « Déjà la cognée est à la racine des arbres ». Enfin, la tête tranchée du saint posée sur un vase quadrilobé à striures d'or rappelle qu'il fut également martyr.
M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Coche de La Ferté, 1958, p. 119 et fig. p. 75 ; Lafontaine-Dosogne, 1976, p. 11-12, fig. 11 ; *Cat. somm. peintures*, II, 1981, p. 352.

374
Vierge à l'Enfant

École crétoise, vers 1600
Tempera ; *gesso* et tissu sur support bois ; traces d'enduit et papier ancien fragmentaire au revers
H. : 54 cm ; l. : 38

INSCRIPTIONS
Monogrammes de la mère de Dieu $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$ et de Jésus-Christ $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XP}}$;
Deux fentes visibles dans la partie supérieure de l'icône, nimbes et inscriptions partiellement effacées, quelques repeints sur les mains de la Vierge et les jambes du Christ.

PROVENANCE
Ancienne collection Campana (n° 17 : étiquette au revers) acquise par le musée Napoléon III en 1861 : déposée par l'État à Besançon en 1864
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'archéologie, n° D-864-1-5.

Cette Vierge à l'Enfant constitue une variante plus rare du type général de la Vierge de tendresse, notamment par la position des mains de l'Enfant tenant le rouleau. Le musée d'art et d'histoire de Genève possède une icône, précisément datée de 1557 et attribuée à l'école crétoise, qui présente la même iconographie (cat. du musée, 1985, n° 2) et, à l'exception de la robe du Christ et de la forme de l'ouverture du *maphorion* de la Vierge, une très grande similitude de détails. Cependant le style en est différent par le caractère décoratif plus accentué, les modelés plus adoucis et les expressions plus riantes, dénotant une influence occidentale indéniable. L'icône de Besançon possède, elle, une tonalité plus dramatique et un aspect plus monumental dus, d'une part, à un modelé plus contrasté des visages aux ombres plus dures et aux expressions

373

374

plus sévères, d'autre part, aux formes plus massives et au dessin plus ample des drapés et des contours. Ces caractères, la sobriété du fond et le fin réseau de lignes parallèles blanches qui modèlent les parties éclairées des visages permettent d'attribuer cette icône à l'art post-byzantin, précisément à l'école crétoise. Par son style, elle peut être datée aux alentours de 1600 ou au début du XVII[e] siècle, période au cours de laquelle le respect des règles traditionnelles de la peinture d'icône se renforce. M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Cataloghi del Museo Campana, 1858, n° 17; CORNU, 1862, n° 17; CASTAN, 1889, p. 62.

375

Vierge à l'Enfant

Russie, vers 1500
Tempera : support en bois de tilleul; fond repeint
H. : 109 cm; l. : 83

INSCRIPTIONS
Monogrammes de la Vierge et de l'Enfant Jésus en lettres rouges $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$ et $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$
Restauration de 1958 reprise en 1988.

PROVENANCE
Anc. coll. R. Zeiner-Henrikson d'Oslo; acq. en 1957
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1972-47.

La conversion de la Russie kievienne au christianisme en 988, sous la forme byzantine, devait avoir sur l'histoire et la culture russes des conséquences déterminantes, notamment dans le domaine des arts et en particulier celui des icônes. Les techniques, l'iconographie et les règles de composition furent directement héritées de Byzance qui, pendant plusieurs siècles, encore, ne cessa d'influer sur les créations sacrées en Russie. La chute de Constantinople en 1453 et la disparition de l'Empire firent de Moscou, alors en pleine expansion, l'héritière privilégiée de la tradition byzantine.

Cette icône de la Vierge à l'Enfant est un précieux témoignage des sources de l'art russe et de son originalité. Par son iconographie elle est directement inspirée du type byzantin de la Vierge *Hodegetria* dont le prototype est attribué par la tradition de l'Église à saint Luc en personne. Néanmoins, de nombreuses variantes de ce type sont apparues en Russie telles que les Vierges dites de « *Smolenskaja* », « *Tichvinskaya* », « *Khazanskaya* », « *Iverskaja* », « *Jerusalimskaya* » et « *Gruzinskaya* »... (cf. Rothemund, 1966, p. 239, 240, 245, 235, 238, 241). C'est à cette dernière variante qu'appartient notre icône, caractérisée par la forme particulière du *maphorion* s'ouvrant par des plis en V superposés. On trouve exactement la même iconographie sur les Vierges de « *Jerusalimskaya* » qui ne se distinguent de la précédente que par la position de l'Enfant assis sur le bras droit de sa mère.

En revanche, la facture de cette icône est caractéristique de l'école russe par la technique picturale fluide et les formes stylisées. L'élégance des figures aux proportions allongées, l'utilisation d'une ligne expressive et dynamique bien visible par exemple sur le revers du *maphorion,* la forme du visage et le modelé aux ombres chaudes et aux lumières adoucies évoquent cependant l'art de Moscou alors en pleine expansion et plus particulièrement celui du Maître Denis (vers 1440-1508) dont les créations raffinées eurent une influence déterminante sur le style des icônes en Russie aux XV[e] et XVI[e] siècles.

Le musée national de Stockholm possède une Vierge *Gruzinskaya* (Kjellin, 1956, pl. XXX), datée également de 1500, très proche de celle du Louvre par son iconographie et sa facture. M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Cat. somm. peintures, II, 1981, p. 352; KJELLIN, 1956, p. 98, pl. XXXI

EXPOSITION
Icônes et Merveilles, 1988, n° 47.

375

376

376

La Crucifixion

École de Novgorod, XVI[e] siècle
Tempera; support constitué de trois planches de tilleul renforcées par des traverses encastrées; revers brut sans enduit ni inscription
H. : 71,2 cm; l. : 57,3

INSCRIPTIONS
En caractères cyrilliques tracés au vermillon et partiellement effacés; dans la partie haute : (« Crucifixion de Notre Seigneur Jésus-Christ »); de chaque côté de l'auréole du Christ : monogramme du Christ $\overline{\text{IC}}$-[$\overline{\text{XC}}$]; sur le nimbe du Christ : **O[ω]H** (« Celui qui est » : *Exode,* 3/14); dans la partie basse, monogramme de la Vierge : $\overline{\text{MP}}$-$\overline{\Theta\text{Y}}$; noms de saint Jean et de Longin.

PROVENANCE
Anc. coll. R. Zeiner-Henriksen d'Oslo; acq. en 1957
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1972-48.

Issue directement de la clôture du chœur des églises byzantines (*templon*), l'iconostase a connu en Russie, dès la 2[e] moitié du XIV[e] siècle, des développements importants. Constituée de trois rangées d'icônes au départ, comme par exemple à la cathédrale de l'Annonciation de Moscou, au début du XV[e] siècle, elle atteindra cinq rangées aux XVI[e] siècle puis six ultérieurement, formant entre la nef et le chœur d'imposants murs d'images.

Cette icône de la Crucifixion, par ses dimensions exceptionnelles, provient vraisemblablement d'une église importante, non identifiée actuellement. Elle devait être placée sur une grande iconostase et sur la rangée où sont habituellement disposées les icônes représentant les principales Fêtes célébrées par l'Église telles que la Nativité, le Baptême du Christ...

L'iconographie est courante : le Christ est cloué sur une croix à trois traverses plantées sur le Golgotha creusé à sa base d'une caverne noire contenant le crâne blanc d'Adam. Il est entouré à gauche de la Vierge Marie et de Marie-Madeleine, à droite de saint Jean et du centurion Longin.

L'utilisation de couleurs pures et contrastées (blanc, rouge, vert), la tonalité générale froide, les formes simplifiées rappellent les créations de l'École de Novgorod. Par contre, l'importance du fond traité de façon décorative (podium à trois degrés derrière la croix, mur de Jérusalem crénelé percé d'ouvertures, grille, bandes ornementales...) rompt avec le laconisme habituel de l'art novgorodien et la clarté de ses compositions. On peut utilement rapprocher notre Crucifixion de deux icônes datées du XVI[e] siècle, voisines par l'iconographie ou la facture, assez ecclectique; l'une est conservée au Musée National de Stockholm (Kjellin, 1956, pl. XX), l'autre au Musée Russe à Saint-Petersbourg (Kondakov, 1928, pl. XXXVII). M. R.

BIBLIOGRAPHIE
Cat. somm. peintures, II, 1981, p. 352; KJELLIN, 1956, p. 38 et pl. XXI.

Textiles

Le déclin économique et la désorganisation de l'Empire ont sans doute provoqué sinon la disparition, tout au moins la diminution de la production des tissus façonnés de luxe qui demeurent cependant d'usage à la cour et chez les riches particuliers (cf. n° 352); ils semblent remplacés par la broderie (n° 377). Déjà pratiquée aux périodes précédentes, cette technique se développe pour atteindre son apogée après la chute de l'Empire (n° 379). Cet artisanat demandant beaucoup moins de structure que le tissage des façonnés, on peut aisément l'exercer à domicile, dans de petits ateliers et dans les monastères comme il sera de mise à époque post-byzantine (Theocharis, 1977, p. 31-39). Mais cet éclatement de la production provoque sa grande hétérogénéité et en rend les datations difficiles.

Une enluminure d'un manuscrit du *Livre de Job* daté de 1362 (n° 354) montre un métier à tisser de façon précise (fig. 1). Il est beaucoup plus élaboré que les simples cadres représentés à l'ordinaire (Velmans, 1967, p. 132 et ill. 23). La scène est d'ailleurs assez détaillée puisque, en plus de la tisserande, on distingue deux femmes préparant l'ourdissage d'une chaîne tandis qu'une autre brode ou coud une pièce de tissu triangulaire ornementée. Sur le métier est disposée une étoffe à petits motifs réguliers qui pourrait être identifiée à une toile ou un sergé façonnés brochés. En effet, il ne s'agit pas du métier à la tire destiné au tissage d'une armure telle que le samit ou le lampas, mais d'un métier simple assez bien équipé puisqu'il est pourvu d'une longue poitrinière, de deux lames reliées à deux pédales, peut-être d'un peigne ainsi que d'une ensouple autour de laquelle s'enroule la chaîne. La tisserande passe la trame à l'aide d'une petite navette. Cette image est très proche de l'enluminure, mieux conservée, d'un *Livre de Job* du XVI^e^ siècle, d'origine vénitienne (Oxford, *Laudes* 86). La précision du dessin permet de constater que la tisserande est assise sur un banc spécial fixé au bâti de son métier.

D'autres procédés de décor textile sont attestés sous les Paléologues, ainsi semble-t-il, d'après l'étude des peintures, le tressage ornemental des franges aboutit à la création de véritables dentelles (Ioannou-Giannara, 1986, p. 13-23, pl. 5-7). Certains spécialistes attribuent même aux Byzantins la création de la dentelle vénitienne (Palliser, 1902, p. 45).

L'ultime chronique byzantine confirme l'usage des broderies de perles jusqu'en 1453 puisque ce sont ses chaussures de soie pourpre ornées d'aigles brodés en perles qui permirent d'identifier le corps du dernier empereur Constantin XI (Phrantzes, III, 9, p. 291).

On sait aussi qu'aux XIV^e^ et XV^e^ siècles des collectionneurs privés s'intéressent aux textiles anciens; ainsi Théodore Métochite conservait-il des « voiles aux arabesques d'or » et des collets antiques en tissu, « sujets d'émerveillement dans les siècles à venir » (Guilland, 1922, p. 86).

M. M.-R.

Fig. 1
Livre de Job, daté de 1362;
Paris, Bibl. nat., ms. grec 135 (n° 354), f. 222 v°

377

377 (fig. 1)

377

Christ bénissant

Byzance, XIII^e^ siècle?
Soie brodée de soie et fils d'argent doré
H. : 27 cm; l. : 28; repli autour d'un cm environ

TECHNIQUE
Samit uni rouge, sergé 2 lie 1, sens S; chaînes : 1 fil pièce double pour un fil de liage simple, soie rouge tordue en Z, 22 fils doubles pièce au cm; trames : 1 seule trame, soie rouge sans torsion appréciable, 47 coups au cm

BRODERIE
Fils métalliques composés d'une lame d'argent doré sur âme de soie jaune assemblé S 2 bouts sans torsion appréciable. Ces fils sont posés au point couché retenu par un fil de soie jaune sans torsion appréciable; soies polychromes au point couché et à la peinture à l'aiguille pour les visages et les mains; soies sans torsion appréciable jaune clair, bleu vif, jaune foncé et brune, soie blanche tordue en Z. Une grande partie de ces fils de soie a disparu sur l'endroit mais il en subsiste des traces sur l'envers.

PROVENANCE
Don Gaillard, 1864
Lyon, musée historique des Tissus, inv. 9185.

Le Christ bénissant assis sur un segment de ciel est installé dans une mandorle, cantonnée des symboles des évangélistes.

La représentation est encadrée par un rinceau d'acanthe simple. Cette pièce possède son pendant, qui montre la Vierge à l'Enfant trônante entourée de deux archanges qui balancent un encensoir. Ces deux tissus ont la même provenance et présentent la même technique (inv. 9184). Il s'agit probablement aussi du même tissu de fond.

M. M.-R.

BIBLIOGRAPHIE
Arizzoli-Clementel, 1990, p. 30

EXPOSITION
Art roman, 1961, n° 410.

378

378

Relique de la ceinture de la Vierge

Empire byzantin, époque paléologue?
Soie et lin
H. : 168 cm ; l. : 2,7

INSCRIPTIONS
1re extrémité :
NCIMC [ornement] XNII[?]OI
2e extrémité :
M[C]IM [ornement] [·]MIN[·]OI(?)

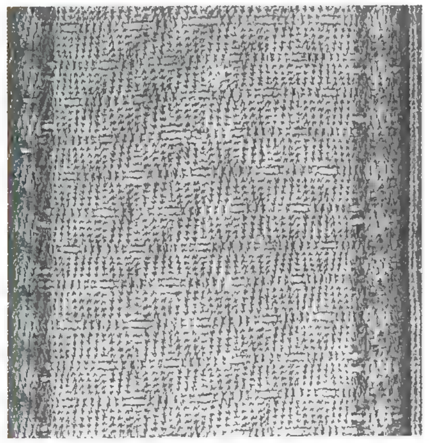
TECHNIQUE
Laize de tissage aux cartons avec trames brochées. Ce galon semble être tissé à l'aide de 64 cartons à 4 trous ; chaîne : soie organsin S de 2 bouts de faible torsion Z, jaune clair (jaune et rose clair pour les lisières), 21 cartons au cm ; trames : lin blanc retors S de 2 bouts de faible torsion Z pour la trame de fond, soie ocre jaune, bleu soutenu, rouge et rose sans torsion appréciable pour les trames de décor brochées, 24 coups au cm. Lisières : fond rose violacé, décor de petits losanges jaune foncé composés de 12 cartons. Partie centrale de 40 cartons, soit 10 damiers.

PROVENANCE
La tradition rapporte que la « ceinture » aurait été donnée vers 980 par Geoffroi Grisegonelle, comte d'Anjou, fondateur de la collégiale Saint-Ours à Loches ; citée dans l'inventaire de 1749 (Palustre, 1887, p. 31-32) ; elle était alors abritée dans un « reliquaire d'argent doré en forme d'église qui renferme un autre reliquaire d'une agathe enchassée d'argent doré avec un petit cristal qui contient la ceinture de la Vierge » (*ibidem*) ; sauvée à la Révolution, elle est aujourd'hui fixée à l'intérieur d'un reliquaire vitré de régule moderne
Loches (Indre-et-Loire), église Saint-Ours.

Le décor de damiers est obtenu par le changement du sens des torsions des cartons. Ces carrés se composent de quatre cartons et quatre coups formés alternativement de fils tordus en S et en Z. Des palmettes accompagnées d'une inscription grecque indéchiffrable sont placées à chaque extrémité. On ne connaît guère d'exemples de galons aux cartons produits à Byzance. Un petit fragment que l'on a pu rapprocher d'une soierie incisée caractéristique des environs de l'an mil présente une technique et un décor différents. Il est aujourd'hui conservé au musée historique des Tissus de Lyon (Martiniani-Reber, 1986, no 109, p. 123-125). En revanche, le même décor de damiers obtenu par des torsions de fils différentes se retrouve sur la ceinture de Philippe de Souabe, mort en 1208 ; ce textile de soie et fils d'argent est gardé à Spire (Historisches Museum der Pfalz, no D 334), il est attribué soit à la Sicile, soit à l'Espagne (Collingwood, 1982, p. 155)

La relique de Loches, célèbre depuis la fin du Moyen Age, fut reproduite en fac-similé en 1768 pour l'hôpital des Incurables de Beaugé (Maine-et-Loire) où elle est toujours conservée ; la France abritait, ou abrite encore, d'autres « ceintures de la Vierge », notamment à Quintin (Côtes-d'Armor) et au Puy-Notre-Dame (Palustre, 1887).

M. M.-R.



No 378, détail

BIBLIOGRAPHIE
PALUSTRE, 1887, p. V, p. 31-34 et pl. ;
A. CLÉMENT, 1950 (comm. écrite).

379

379

Médaillon brodé avec Vierge à l'Enfant

Grèce, XVe-XVIe siècles
Soie, fils métalliques, coton
Diamètre : 10,2 cm

INSCRIPTIONS
En lettres argent
M[ήτη]P à gauche de la tête de la Vierge,
Θ[εο]Y à droite ;
I[ησοῦ]C X[ριστό]C de chaque côté du Christ.

TECHNIQUE
Broderie exécutée sur un support de satin rouge ; chaîne : soie rouge sans torsion appréciable, 60 fils au cm ; trame : soie blanc jauni sans torsion appréciable, 42 coups au cm ; lisière latérale en taffetas rayé de vert et jaune
Doublure : toile de coton bleu ; chaîne : coton tordu en Z, 18 fils au cm ; trames : coton tordu en Z, 15 coups au cm.
Les fils métalliques de la broderie sont maintenus à l'aide
de points couchés avec un fil de soie jaune sans torsion appréciable. Les détails de la couronne de la Vierge sont effectués au point de poste.
Le fil employé est en argent doré. On note que la croix du nimbe de Jésus, de couleur rouge foncé, est produite par un fil très riant composé d'une âme de soie rouge foncé organsin S très peu couverte d'une lame d'argent doré filé en S.
Les visages et les mains sont brodés au point passé empiétant avec un fil de soie sans torsion appréciable jaune, rose et brun.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles, Schl. 106.

Ce petit médaillon, vraisemblablement un ornement de vêtement religieux, montre la Vierge en orante, couronnée et nimbée avec l'Enfant Jésus devant elle. Le style, très pictural, pourrait, dans une certaine mesure, être rapproché d'un somptueux *epigonation* du monastère de Patmos avec le Christ Enfant dormant (*Patmos*, 1988, p. 198, 212, no 16), attribué au XVe siècle.

M. M.-R.

Céramiques

380

381

380
Coupelle

Thessalonique (?), deuxième moitié du XIIIe-XIVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge foncé ; décor en *sgraffito*
D. de la base : 4,10 cm ; D. de l'ouverture : 10,6 ; H. : 5,2

PROVENANCE
Église Saint-Georges de Salonique ; don de l'Armée de l'Orient, 1917
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 9082.

Cette coupelle, de forme simple, repose sur une base annulaire amincie. La paroi de la panse est très incurvée. Le bord est droit et peu divergent et la lèvre est droite et amincie. Cette forme est similaire à celle de certains vases découverts dans les fouilles de l'Hippodrome de Thessalonique (Vavylopoulou-Charitonidou, 1989, fig. 36). Le décor géométrique quadrillé, peu soigné et irrégulier, est incisé dans un médaillon central. Les damiers ainsi constitués sont décorés de spirales. Le vase est recouvert par une glaçure plombifère, transparente, de couleur brun-orangé.

On peut peut-être attribuer la fabrication de ce récipient aux ateliers de Thessalonique. C. V.

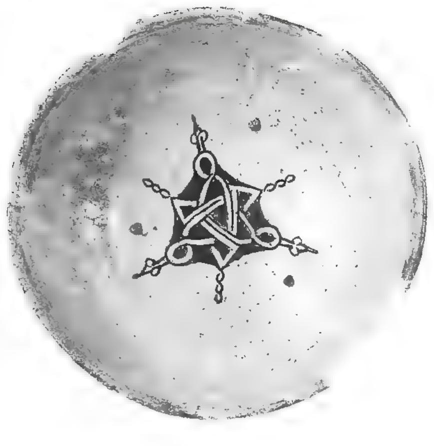
BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 42.1.

381
Coupe

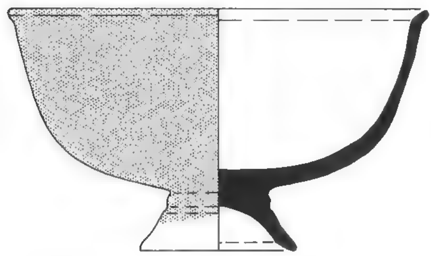
Thessalonique (?), deuxième moitié du XIIIe-XIVe siècle
Céramique argileuse rouge foncé ; décor en *sgraffito élaboré*
D. de la base : 4,8 cm ; D. de l'ouverture ; 15 ; H. : 8

PROVENANCE
Anc. coll. P. Mallon ; don P. Mallon en 1936
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 8975.

Cette coupe, de forme simple, repose sur une base peu élevée, divergente, droite et amincie. La paroi du vase est très incurvée. La lèvre est évasée, avec une terminaison amincie arrondie. Des taches de couleur verte rehaussent le décor incisé et sont recouvertes par une glaçure plombifère de couleur jaune-orangée.



382 ·



Le motif décoratif finement incisé est situé sur la paroi interne. Un oiseau, tenant une brindille dans son bec, est figuré dans un paysage stylisé. Ce motif décoratif semble caractéristique de l'atelier de production de Thessalonique, qui est en pleine activité à partir de la fin du XIIIe siècle (Bakirtzis, 1981, fig. 19-21 ; Vavylopoulo-Charitonidou, 1989, p. 213, fig. 2-6). Les oiseaux sont toujours dessinés de la même façon. L'aile est horizontale, grande et divisée en zones verticales et horizontales, agrémentées de spirales. L'œil est aussi formé d'une spirale. La tête et le corps sont incisés en champlevé.

Des récipients décorés avec ce type de motif ont été découverts à Constantinople (Demangel et Mamboury, 1939, p. 138, fig. 110.1), à Thessalonique (Papanikola-Bakirtzis, 1989), en particulier dans les tombes situées sur l'Hippodrome (Vavylopoulou-Charitonidou, 1989, fig. 2-6), à Sardes (Scott et Kamilli, 1981, p. 682, fig. 2), dans la région de Serrès (Bakirtzis, 1981, p. 436), à Olynthe (Xyngopoulos, 1933, p. 291-292), en Grèce, et à Kavarna au nord de Varna, sur la côte est de la Bulgarie (Bakirtzis, 1981, p. 436). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 63.2.

382
Coupe

Constantinople, deuxième moitié du XIIIe-XIVe siècle
Céramique argileuse rouge ; décor en *sgraffito élaboré*
D. du pied : 5,6 cm ; D. de l'ouverture ; 15 ; H. : 8,4

PROVENANCE
Don A. Indjoudjian, 1927
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, Section des Arts de l'Islam, OA 7900.

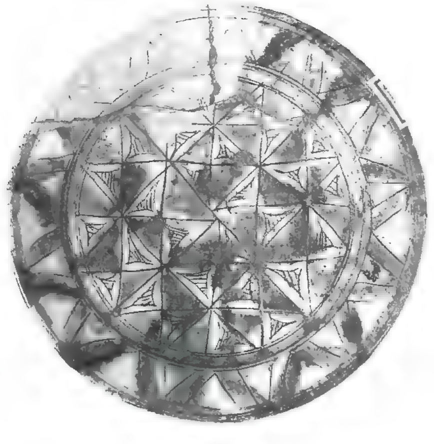
Cette coupe, à pâte fine et de forme simple, repose sur un pied évasé et mouluré. La paroi du vase est régulièrement incurvée, le bord divergent est droit, la lèvre évasée est amincie. Quelques fouilles ont permis la découverte de vases similaires, comme celles de l'Hippodrome (Rice, 1928 et 1930) et du quartier des Manganes (Demangel et Mamboury, 1939) à Constantinople et dans une moindre mesure à Corinthe (Morgan, 1942).

Cette coupe porte un décor en champlevé recouvert d'une glaçure plombifère de couleur jaune-pâle. Ces récipients découverts, entre autres, à Constantinople et à Corinthe, présentent généralement une grande variété de motifs décoratifs en *sgraffito* ou en champlevé. On trouvera en particulier des motifs de nœuds, ponctués de palmettes (Demangel et Mamboury, 1939, fig. 184.17 et 19 et 187.5-6), des motifs végétaux (Morgan, 1942, pl. 53.O ; Rice, 1928, fig. 14).

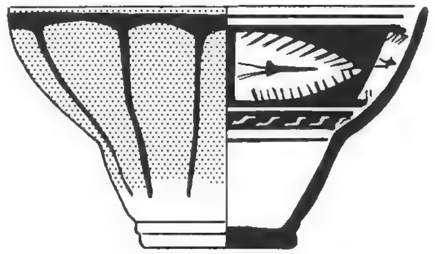
Ce type de vase fut principalement découvert avec des céramiques à monogramme incisé attribuées à la période paléologue. Les fouilles de l'Hippodrome et du quartier des Manganes à Constantinople ont permis de dater cette céramique de la deuxième moitié du XIIIe et du XIVe siècle. Le fait que ces vases soient très peu présents à Corinthe et totalement absents à Athènes permet de confirmer cette date.

383

384



385



Ce vase semble être caractéristique des ateliers constantinopolitains.

C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 68.6.

383
Base de plat

Constantinople, deuxième moitié du XIII^e-XIV^e siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangée ; décor en champlevé
D. de la base : 7 cm ; H. conservée : 1,8
Monogramme incisé ; on peut lire : ΠΥΛΡ

PROVENANCE
Don J. Pozzi, 1938
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, AA 325/33.

Seule la base de ce récipient est conservée. Le fond présente un monogramme incisé à la gouge et construit de manière très comparable à ceux des Paléologues sur des reliures (n° 361) ou des monnaies (n° 367). Il est recouvert par une glaçure plombifère jaunâtre.

Quelques récipients décorés de monogrammes ont été découverts à Constantinople, à Éphèse et en Bulgarie. Les fouilles stratigraphiques sont rares, aussi est-il difficile de dater précisément ces vases (Parman, 1989, p. 279). Pourtant, ils sont également attribués à la période Paléologue, entre la deuxième moitié du XIII^e et le XIV^e siècle (Demangel et Mamboury, 1939, p. 145).

C. V.

384
Gobelet

Constantinople, deuxième moitié du XIII^e-XIV^e siècle
Céramique à pâte argileuse brun-rouge ; décor en *champlevé*
D. de la base : 4,2 cm ; D. de l'ouverture : 11 ; H. : 6,5
Monogramme incisé : MIX[αη]Λ
(« Michel »)

PROVENANCE
Probablement Constantinople ; anc. coll. J. Pozzi ; don J. Soustiel, 1976
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, MAO 449/336.

Ce gobelet repose sur une base débordante et aplatie. Le bord est divergent, la lèvre est droite et amincie. Le fond de ce récipient porte un monogramme incisé à la gouge, caractéristique de l'époque paléologue (cf. n° 383). La paroi interne est décorée de feuilles disposées horizontalement et de motifs géométriques. Une glaçure plombifère colorée à l'oxyde de cuivre recouvre les parois interne et externe.

D'autres vases qui sont décorés du même monogramme furent découverts à Constantinople (Wallis, 1910, pl. VI, fig. 13), en particulier lors des fouilles du Grand Palais (Rice, 1928, fig. 28b) et du quartier des Manganes (Demangel et Mamboury, 1939, p. 145, fig. 195/8) (cf. notice précédente).

C. V.

385
Plat

Chypre (?), deuxième moitié du XIII^e-XIV^e siècle
Céramique à pâte argileuse beige ; décor en *sgraffito peint*
D. de la base : 6,8 cm ; D. de l'ouverture : 20,6 ; H. : 3,5

PROVENANCE
Legs du comte R.-C. Chandon de Briailles, 1953
Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Médailles, Y 23 455 *bis*, n° 10.

Ce plat repose sur une base annulaire verticale et droite. Le bord est évasé et droit, la lèvre est droite avec une terminaison de forme arrondie. Des traces d'utilisation d'estèque sont encore visibles sur le bas de la panse externe.

Le fond de ce récipient porte, dans un double médaillon irrégulier, un décor géométrique en damier, enrichi de triangles hachurés. Le bord est incisé d'une frise de lignes brisées. Des traits et des taches de couleurs verte et ocre rehaussent les incisions faites à l'aide d'une pointe fine. Une glaçure plombifère, transparente, incolore et brillante recouvre la surface interne de ce vase.

C. V.

386

386
Coupe

Chypre, deuxième moitié du XIII^e-XIV^e siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ; décor en *sgraffito peint*
D. de la base : 7 cm ; D. de l'ouverture : 16 ; H. : 7,8

PROVENANCE
Fouilles de Salamine de Chypre ; acq. en 1897
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, AO 4037.

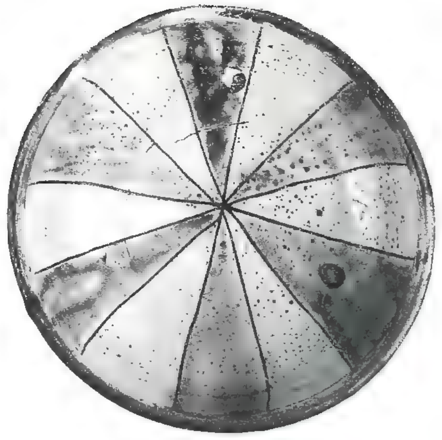
Cette coupe à carène repose sur une base annulaire. Ce vase se caractérise par une paroi droite et divergente, un bord droit et convergent et une lèvre évasée et amincie. Seule la paroi interne est enrobée et recouverte d'engobe blanchâtre. Un oiseau est incisé sur le fond du récipient. Il est rehaussé de taches et de coulées de couleurs ocre et verte. Une glaçure plombifère transparente et incolore recouvre le récipient. Un récipient similaire, décoré du même oiseau, a été découvert à Chypre (Taylor et Megaw, 1938, pl. X, fig. 5).

La forme particulière et le décor caractérisent les productions chypriotes. Deux ateliers au moins ont été découverts sur l'île de Chypre ; ce sont ceux de Lemba et de Lapithos (Megaw et Jones, 1983, p. 239). Ces ateliers se sont développés pendant la deuxième moitié du XIII^e siècle. Dès cette époque, Chypre était gouvernée par la dynastie des Lusignan. L'île détenait alors une position stratégique en Méditerranée orientale, en avant-poste des régions de Syrie et Palestine. Elle servait également de refuge aux immigrés fuyant les villes conquises comme Acre, Tripoli.

C. V.

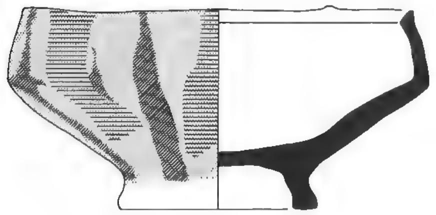
BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 54.1.

387



388

389



390

391

392

387

Coupe

Chypre, XIVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ;
décor en *sgraffito peint*
D. de la base : 7,8 cm ; D. de l'ouverture : 15,2 ;
H. : 7,8

PROVENANCE
Fouilles de Salamine de Chypre ; acq. en 1897
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, AO 4038.

La forme est similaire à celle du n° 386. Mais la paroi externe est cette fois recouverte d'engobe blanchâtre. Le décor interne diffère ; il représente un couple enlacé. La femme porte un long voile et l'homme tient de la main droite une épée. Des taches et des coulées de couleurs ocre et verte rehaussent le motif. Le bord externe de cette coupe est décoré de traits irréguliers peints en brun et vert sous une glaçure transparente et jaune pâle. Des récipients similaires, également décorés d'un couple et découverts à Chypre (Taylor et Megaw, 1958, pl. X, fig. 4 ; exp. *la France aux portes de l'Orient*, 1991, p. 168, ref. 100), sont également présents dans les collections privées (Soustiel, 1985, p. 145, fig, 170). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 56.2.

388

Coupe

Chypre, XIVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ;
décor en *sgraffito peint*
D. de la base : 7,5 cm ; D. de l'ouverture : 14 ;
H. : 7

PROVENANCE
Fouilles de Salamine de Chypre ; acq. en 1897
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, AO 4039.

Cette coupe repose sur une base annulaire, peu évasée. La paroi de la panse est régulièrement incurvée. La lèvre est droite et épaissie, de forme arrondie. Ce vase, au contraire des deux précédents, est incisé à l'intérieur et à l'extérieur. La trame est géométrique et rayonnante. Des pigments sont ponctuellement appliqués de manière alternante (cf. n° 386). C. V.

BIBLIOGRAPHIE
VOGT, 1990, pl. 55.2.

389

Coupe

Chypre, fin XIVe-XVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ;
décor en *sgraffito peint*
D. du pied : 7,3 cm ; D. de l'ouverture : 14,2 ;
H. : 9,8

PROVENANCE
Don J. Pozzi, 1971
Sèvres, musée national de la céramique, MNC 10 293/1.

Cette coupe profonde est montée sur un pied évasé. Le bord est convergent et la lèvre est évasée et amincie. Le fond de ce récipient porte un motif végétal inscrit dans un double médaillon incisé de spirales. Les parois internes présentent un double bandeau décoré de lignes brisées. Le bord externe montre des bandeaux incisés de spirales. Des coulées et des traits larges de couleurs ocre-brun et vert rehaussent le décor (cf. n° 386). C. V.

390

Coupe

Chypre, XIVe-XVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ;
décor en *sgraffito peint*
D. de l'ouverture : 13,5 cm ; H. : 12,5

PROVENANCE
Legs Rivière, 1952
Paris, musée des Arts décoratifs, 360853.

Cette coupe profonde est montée sur un pied évasé. Le bord est droit et légèrement convergent, la lèvre est évasée et amincie. Le bord externe est décoré de motifs végétaux entrelacés, agrémentés de taches ocre et vert. Le fond porte un médaillon incisé de feuilles très stylisées rehaussées de coulées et de taches de couleurs ocre et vert. Le récipient est recouvert d'une glaçure plombifère transparente et incolore (cf. n° 386). C. V.

391

Coupe

Chypre, XIVe-XVe siècle
Céramique à pâte argileuse orangée ;
décor en *sgraffito peint*
D. du pied : 6 cm ; D. de l'ouverture : 9 ;
H. : 8

PROVENANCE
Legs du comte R.-C. Chandon de Briailles, 1953
Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Médailles, Y 23 455 *bis*/n° 11.

Cette petite coupe, dont la paroi est régulièrement incurvée et la lèvre droite et amincie, repose sur un pied évasé. Un motif végétal incisé dans un médaillon central décore le fond de ce récipient. Les parois internes présentent un bandeau décoré de petits médaillons. Le bord externe est incisé de lignes verticales enrichies de traits épais de couleurs ocre et verte (cf. n° 386). C. V.

392

Cruche

Chypre (?), XIVe-XVe siècle
Céramique à pâte argileuse rouge-orangé ;
décor en *sgraffito peint*
H. : 23 cm

PROVENANCE
Acq. en 1903
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, section des Arts de l'Islam, OA 6091.

Cette cruche, à col très haut, repose sur un pied peu élevé et évasé. L'anse s'accroche sur la partie supérieure du col, qui devait être à l'origine muni d'un bec verseur, et sur la panse très galbée. Des motifs végétaux et géométriques sont incisés à la pointe fine sur le col et sur la partie médiane de la panse. Ils sont rehaussés de traits et de coulées de couleurs verte et ocre. Ce récipient est recouvert d'une glaçure plombifère, transparente et jaune très pâle. C. V.

Monnaies et sceaux de l'époque des Paléologues

On a souvent souligné le contraste entre les réalisations artistiques des XIII^e^ et XIV^e^ siècles et le déclin de l'État byzantin au cours de la même période. Un autre contraste affecte la monnaie, l'écart entre la qualité et l'originalité de ses conceptions, voire de la gravure de ses coins, et la médiocrité d'une frappe qu'il faut souvent réaliser à la hâte et sur de mauvais alliages pour satisfaire aux besoins d'une circulation inflationniste. Aussi la numismatique de cette époque a-t-elle été longtemps méprisée et négligée en raison de ces défauts de facture et de conservation. Mais l'histoire de l'art devrait tirer profit d'un matériel désormais mieux connu et classé et dont l'extrême variété, la plus grande qu'ait jamais connue Byzance, offre ample matière à réflexion et infirme en tout cas l'idée reçue sur son conservatisme.

Fig. 1
Ducat vénitien du doge Ranieri Zeno (1253-1260)

Fig. 2
Basilikon d'Andronic II et Michel IX (1294-1320)

Dans la période 1204-1261 les anciens types sont imités fidèlement aussi bien dans l'Empire de Nicée — on a longtemps confondu par exemple les hyperpères de Jean III Vatatzès et ceux de Jean II Comnène qu'ils copient — que chez les Latins — leur monnayage de bronze, récemment identifié, est de facture purement byzantine, et s'oppose ainsi de façon surprenante aux autres monnayages des États croisés, aux types essentiellement occidentaux. La volonté est alors claire d'affirmer légitimité et continuité avec l'Empire des Comnènes et la grandeur de Byzance au XII^e^ siècle.

Mais déjà, et principalement à Thessalonique (n^os^ 394, 398-399), le répertoire se diversifie et manifeste une grande liberté, voire un degré d'invention inconnu jusque là. Christ et Vierge restent naturellement les thèmes dominants mais la liste des saints limités avant 1204 — si on excepte le Prodrome sous Alexandre (n^o^ 310) — aux quatre saints militaires, Michel, Demetrios, Georges et Théodore, et au saint empereur Constantin, introduit par Alexis III, s'élargit significativement. Les saints militaires gardent une importance bien compréhensible en cette période de menace généralisée pour l'Empire, mais d'autres saints sont figurés occasionnellement pour des raisons de dévotion locale ou personnelle : Andronic, Tryphon à Nicée, Hélène toujours associée à Constantin — dans ce type qui connaîtra une longue vogue sur les amulettes dites *constantinata* — Jean-Baptiste et Nicolas. Ce répertoire n'est pas immense mais l'impression de variété en est souvent accentuée par la diversité des figurations d'un même personnage religieux. À Thessalonique, Demetrios, le saint protecteur, outre son image classique debout ou en buste avec la lance et le bouclier, est aussi figuré jeune et imberbe avec la croisette du martyr, ou trônant avec l'épée sur les genoux. Exceptionnellement figurent aussi d'autres thèmes de l'art religieux comme celui de l'*Hétimasie*.

Pareille éclosion typologique est favorisée par plusieurs facteurs. Peut-être une privatisation de la frappe de l'or, dont les responsables à ferme apposent leurs sigles ou *différents* sur l'hyperpère, et surtout un système de « rénovations » régulières de la monnaie d'appoint nécessitant des changements de type périodiques, annuels ou semi-annuels. Elle est aussi déclenchée par des événements historiques : la reconquête de Constantinople sur les Latins est célébrée par un nouvel hyperpère (n^o^ 395), création remarquable de l'art des Paléologues, typique par la « dynamique d'addition » et la conjonction originale de plusieurs thèmes antérieurs (la Vierge, la Ville, etc.) dont il témoigne (Cutler, 1975).

Mais il faut aussi compter avec l'influence de l'Occident et particulièrement de l'Italie alors en pleine expansion au Levant. A cette influence directe on doit en partie la nouvelle monnaie d'argent d'Andronic II, le *basilikon* (« monnaie impériale ») dont le nom et le type sont calqués sur ceux du *ducat* (« monnaie du doge ») vénitien (fig. 1 et 2) qui s'infiltre dans la circulation locale et qu'il s'agit de concurrencer. Plus indirecte mais d'autant plus intéressante, l'influence en provenance des régions germaniques danubiennes qui atteint Byzance par Thessalonique et induit pour un siècle dans cet atelier la floraison d'un répertoire caractéristique, l'empereur ailé ou sous une arche, l'aile ou l'aigle seul, l'étendard, les fleurs, les étoiles, etc. (Bertelè, 1951). En revanche, les dernières pièces d'argent si pauvres dans leur exécution (n^o^ 400) annoncent dès la fin du XIV^e^ siècle, par leurs dimensions et leur poids, avec plus d'un siècle d'avance, les testons italiens de la fin du XV^e^ siècle.

C. Mo.

393

393 revers

393

Monnaie d'argent (*trachy*) de Théodore I^er^ Lascaris, empereur de Nicée

Magnésie. Frappée en 1208-1222
Argent
32 mm; 4,31 g, concave
Au droit le Christ, nimbé, barbu, tenant les Évangiles en main gauche, assis de face sur un trône sans dossier; en haut dans le champ, à gauche IC, à droite XC (« Jésus-Christ »)
Au revers, à gauche ΘЄΟΔωΡΟC ΔЄCΠΟΤ(ης) Ο, [ἅγιος] ΘЄΟΔωΡΟC (« Théodore empereur, saint Théodore »); à gauche l'empereur barbu, couronné, vêtu de la chlamyde, debout de face tenant avec saint Théodore, en costume militaire, une longue haste surmontée d'une étoile. Chacun tient de l'autre main une épée pointée à terre

PROVENANCE
Anc. fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 171 A.

Cette monnaie d'argent de l'Empire créé en Asie mineure après la prise de Constantinople témoigne de la multiplication des figures de saints dans l'art monétaire tardif. On voit ici l'empereur avec son saint éponyme, mais c'est plutôt en raison des vertus militaires de ce protecteur des armées byzantines qui figure très fréquemment sur les monnaies d'autres empereurs ne portant pas ce nom. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
HENDY, 1969, p. 228, 230-236, pl. 30, 2-3; GRIERSON, 1982, n^o^ 1144.

394

Monnaie de cuivre (*trachy* ou *staménon*) de Manuel Doukas (1230-1237), empereur de Thessalonique

Thessalonique, 1230-1237
Cuivre
27 mm; 3,09 g, concave
Au droit à gauche X/AP, à droite X/M (« Michel archange »); saint Michel archange nimbé, en costume militaire, tirant de sa main droite une épée du fourreau qu'il tient en main gauche, debout de face
Au revers, à gauche : ΜΑΝϒΗΛ ΔЄCΠΟΤΙ; au centre sur quatre lignes : ΠΟΛΙC/ΘЄCCA/ΛΟΝ/ΙΚΗ; à droite : Ο ΑΓΙΟC ΔΗΜΗΤΡΙΟC (« Manuel empereur, la cité de Thessalonique, saint Demetrios »); à gauche l'empereur, couronné, vêtu du *loros* et tenant la labarum en main droite, assis sur un trône sans dossier, tenant avec saint Demetrios un modèle des murailles de la ville; saint Demetrios en costume militaire tient en main gauche une épée posée sur l'épaule.

PROVENANCE
Anc. coll. du Dr Henry Longuet, Mulhouse; vente Longuet, Platt, Paris, 1970
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, 1970/208 a.

Cette ville symbolisée par un groupe de tours de ses murailles est la première représentation monétaire à Byzance d'un motif qui aura un certain succès sous les Paléologues, notamment sur l'hyperpère (no 395). Il n'est pas exclu qu'il ait été inspiré à Thessalonique par le sceau de Boniface de Montferrat à la tête de son éphémère royaume issu de la 4e Croisade au revers duquel figurait la CIVITAS THESSALONICARUM sous la forme de tours et de murailles, traitée toutefois dans une perspective à vol d'oiseau, différente du dessin linéaire de la monnaie de Manuel Doukas (fig. 1). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
LONGUET, 1943, p. 138; BERTELÈ, 1951, p. 40-41; HENDY, 1969, p. 277, pl. 39, 10-11; CUTLER, 1975, p. 112; BERTELÈ, 1978, pl. VI, 85 (cet ex.)

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, no 4.

Fig. 1
Sceau de Boniface de Montferrat (1204-1211)

395

Hyperpère de Michel VIII Paléologue (1259-1282)

Constantinople. Frappé en 1261-1282
Or (63,5 %; argent 22,7 %; cuivre 13,8 %)
25 mm; 4.12 g, concave
Au droit la Vierge orante à mi-corps de face entourée des murailles de la ville, symbolisées par quatre groupes de tours; dans le champ en bas, à droite +, à gauche Π (différent)
Au revers à gauche légende mal formée signifiant « Michel archange, Michel seigneur, empereur... Paléologue »; l'empereur agenouillé devant le Christ trônant qui le bénit de la main droite; derrière lui saint Michel nimbé; en bas, au centre, une croix (différent monétaire).

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. no 3651.

Le type de la Vierge dans les murailles fut introduit après la reconquête de Constantinople sur les Latins à la place du *Pantocrator* trônant qui avait été le plus fréquent sur l'hyperpère depuis sa création en 1092. Il ne prétend pas représenter les véritables murailles de la Ville mais à en fournir un cadre symbolique dirigeant le regard vers la *Blachernitissa* protectrice qui en même temps s'en élève et le domine. Cette « importante innovation » est typique d'une « dynamique d'addition » (Cutler), mode d'évolution caractéristique de l'esprit byzantin en général et pas seulement de l'art.

Au revers se trouvent rassemblés l'empereur, son saint patron, ici aussi surtout en sa qualité d' « archistratège » des armées célestes, et le *Pantocrator* devant lequel, pour la première fois, le *basileus* est représenté agenouillé. On sait que Michel était également représenté ainsi (« aux pieds ») de saint Michel et lui offrant la ville, sur une statue de bronze dans une église de Constantinople (Pachymère, Bonn II, 234). Un tel agenouillement est lié au thème de l'offrande et de la consécration de la capitale à la protection divine. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
CUTLER, 1975, p. 112-115; MORRISSON, 1977, p. 76-86; MORRISSON *et al.*, 1985, p. 167-170, 240, et pl. X; MORRISSON, BARRANDON, BENDALL, 1988, p. 34

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, no 46.

396

Hyperpère d'Andronic II Paléologue (1282-1328)

Constantinople. Frappé en 1288?-1294
Or (56,6 %; argent 26 %; cuivre 17,4 %)
24 mm; 3,94 g, concave
Au droit la Vierge orante comme ci-dessus (no 394); dans le champ en bas, à gauche et à droite, I surmonté de deux points
Au revers à gauche ΑΝΔ/ΡΟΝΙΚΟ/C ΔЄCΠ[ο]/ΤΙC Π[αλαιολόγος]; à droite IC/XC/ M/Γ; l'empereur prosterné devant le Christ trônant qui le bénit de la main droite.

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger; legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3666.

On assiste ici à l'évolution du type de revers précédent. L'empereur n'est plus seulement agenouillé mais prosterné dans l'attitude de la vénération (*proskynèse*) que lui devaient ses sujets et qu'il doit lui-même au souverain suprême. La proskynèse, pratiquée dans la liturgie pascale, évoque ici la piété de l'empereur, sa soumission et sa confiance dans le Christ, Sauveur et ressuscité, seul espoir pour l'avenir de l'Empire. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
CUTLER, 1975, p. 53-110; SPATHARAKIS, 1974-II, p. 190-205; MORRISSON *et al.*, 1985, p. 241 et pl. XI; MORRISSON, BARRANDON, BENDALL, 1988, p. 34.

397

Assarion d'Andronic II (1282-1328) et Michel IX Paléologue

Constantinople. Frappé en 1294-1320
Cuivre
20 mm; 2,30 g
Au droit à gauche ΑΝΔΡ, à droite ΟΝΙ(κος) les deux empereurs vêtus du loros tenant entre eux un labarum et de leur autre main chacun un sceptre crucigère, aux trois quarts de face
Au revers monogramme des Paléologues.

PROVENANCE
Anc. fonds
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, ancien fonds 958.

Andronic II a remis en honneur la tradition de la représentation du coempereur sur la monnaie, tombée en désuétude depuis le début du XIe siècle sauf de rares exceptions. Lui-même avait été couronné par son père Michel VIII en 1272, mais ceci n'avait donné lieu qu'à de rares émissions de cuivre. Au revers figure le monogramme des Paléologues dont on a des exemples sur d'autres monuments, significatifs d'une mode générale du monogramme résurgeant à l'époque tardive (cf. nos 321, 361, 363, 383 et 384). C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
BENDALL et DONALD, 1979, p. 86, 32; GRIERSON, 1982, no 1482; BENDALL, 1988, no 165.

398

Staménon de Michel VIII Paléologue (1259-1282)

Thessalonique
Cuivre
26,5 mm; 2,10 g, concave
Au droit à gauche Γ/ΟΑ/ ΔΙ/Μ(ι); à droite ΤΡΙ/Ο/C (« saint Demetrios »)
Buste de la face de saint Demetrios, nimbé, imberbe, en costume militaire, tenant la croisette des martyrs en main droite
Au revers l'empereur ailé, vêtu du *loros* et du *sagion*, debout de face tenant en main droite le labarum et en gauche le globe crucifère; en haut à droite X/M (Michel)

PROVENANCE
Anc. coll. Dr Henry Longuet, Mulhouse; vente Longuet, Platt, Paris, 1970
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, 1970/203 f.

Le thème de l'empereur ailé est l'un des plus spectaculaires des nombreuses innovations iconographiques du monnayage tardif. L'aile seule (et non plus l'attribut des anges tel saint Michel connu sur la monnaie byzantine depuis le milieu du XIe siècle) a été introduite sur le monnayage de l'Empire de Thessalonique, de même que le motif de l'empereur ailé, dont on n'a aucun autre témoin dans l'art byzantin hors de la numismatique. Il y est attesté de 1237 à 1294 (avec deux ailes) et encore entre 1328 et 1341 (aile simple), et seulement à Thessalonique.

Les ailes associées à l'effigie impériale symbolisent l'ange protecteur et visent peut-être à rappeler, dans le cas de Jean Doukas (1237-1242), l'un de ses patronymes (Angelos = Ange). Dans le cas de Michel VIII, la reprise du motif en fait une variante dans la tradition locale du thème de l'hyperpère de la capitale (no 395).

394

394 revers

395

395 revers

396

396 revers

397

397 revers

398

398 revers

Le plus curieux de ce phénomène est son origine : Bertelè a mis en lumière en effet l'influence possible des motifs analogues de bractéates des XIIe-XIIIe siècles d'Allemagne du Sud et des régions danubiennes, dont Thessalonique était le débouché sur l'Empire.
C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
BERTELÈ, 1951, *passim* et p. 48-68, pl. I, 5-7 ; BENDALL et DONALD, 1974, p. 31, T.12 ; GRIERSON, 1982, p. 242-243 et n° 1379 ; BENDALL, 1988, n° 78.

399

Staménon de Michel VIII Paléologue (1259-1282)

Thessalonique
Cuivre
27 mm ; 3,54 g, concave
Au droit grande fleur de lis
Au revers l'empereur, vêtu du *loros,* debout de face tenant en main droite une grande croix vide et en main gauche l'*akakia* ;
à gauche [X/M/(Μιχαὴλ) Δ/ЄΠ Τ] (Δεσπότης) ; à droite O/Π/Λ/O/C
(« Michel Paléologue, empereur »)

PROVENANCE
Anc. coll. G. Schlumberger ;
legs G. Schlumberger, 1929
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Schl. 3780.

Le thème du lis comme motif secondaire apparaît sur les monnaies du XIIIe siècle, notamment à Nicée où il était lié au culte de saint Tryphon. Ici adopté comme motif principal du droit, il symbolise la pureté de la Vierge et témoigne de l'influence exercée par le type occidental du florin dont son dessin s'inspire visiblement. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
BERTELÈ, 1951, p. 69, 71 ; LAURENT, 1958, p. 420 ; TOURATSOGLOU, 1972 ; BERTELÈ, 1978, p. 42-43, cf. pl. IX, 138 ; BENDALL et DONALD, 1974, p. 31, T.16 ; GRIERSON, 1982, n° 1383 ; BENDALL, 1988, n° 84

EXPOSITION
Graveurs d'acier, 1971, n° 44.

400

Demi-hyperpère (*stavraton*) d'argent de Constantin XI Dragasès (1449-1453)

Constantinople
Argent
24 mm ; 6,61 g
Au droit, buste de face du Christ.
A droite IC, à gauche XC
Au revers, buste de face de l'empereur nimbé ;
autour dans le cercle extérieur :
+ ΚωΝC[ΤΑΝ] (ῖνος) [ΠΑΛЄΟΛΓ(ος)],
et dans le cercle intérieur :
ΘΥΧΛΡΙΤΙ RΛCIΛЄΥC ΡΟ (μαίω)Ν
(« Constantin Paléologue, par la grâce de Dieu, empereur des Romains »)

PROVENANCE
Acq., 1990
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, 1990/402

On savait par des auteurs contemporains que le dernier empereur de Byzance avait fait battre monnaie pour payer les défenseurs de Constantinople lors du siège, mais ce ne fut qu'en 1973-1974 que les deux premiers exemplaires de cette émission (des *demi-stavrata*) parurent sur le marché. Ce furent les seuls jusqu'à ce qu'une trouvaille récente, comprenant 158 pièces de ce règne, fasse connaître la série complète des dénominations : *stavraton,* demis (fig. 1) et quarts (fig. 2) de *stavraton*.

La pièce est hélas bien représentative d'un monnayage émis par un État aux prises avec de graves difficultés et qui depuis un siècle au moins ne pouvait plus maintenir la qualité des gravures monétaires antérieures. C. Mo.

BIBLIOGRAPHIE
BENDALL, 1974, p. 188-189 ; GRIERSON, 1982, p. 290 ; BENDALL, 1991, p. 136, n° 74b.

399

399 revers

400

400 revers

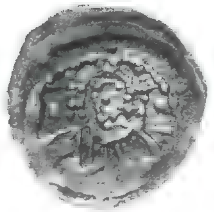


Fig. 1

Fig. 1 revers

Fig. 2

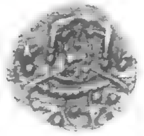


Fig. 2 revers

Chronologie

Événements politiques

312
Victoire de Constantin au Pont-Milvius face à Maxence.

324-340
Constantin seul empereur.
11 mai 330
Dédicace (« inauguration ») de Constantinople.

361
Règne de Julien l'Apostat : restauration du paganisme.
378
L'empereur Valens vaincu et tué par les Goths à la bataille d'Andrinople.
379
Théodose empereur.

395
Mort de Théodose le Grand : la séparation de l'Empire en deux parties est définitive.

410
Sac de Rome par le Wisigoth Alaric.

429
Les Vandales en Afrique.

452
Attila envahit l'Italie.

Économie, Société, Culture

313
Paix de l'Église ou Édit de Milan : liberté religieuse accordée aux sujets de l'Empire.
325
Premier Concile œcuménique de Nicée : adoption du Credo de Nicée. Création du *solidus* ou *nomisma*, la monnaie d'or.

392
Interdiction des cultes païens.

393
Suppression des Jeux Olympiques.

413
Construction des enceintes de Constantinople.
430
Les Huns sont en Pannonie.
431
Concile d'Éphèse : condamnation du nestorianisme.
451
Concile de Chalcédoine : condamnation du monophysisme. Constantinople devient le siège d'un patriarcat.

455
Sac de Rome par le Vandale Genséric.
476
Fin de l'Empire Romain d'Occident.
491-518
Règne de l'empereur monophysite Anastate.
527-565
Règne de Justinien.

533
Reconquête de l'Afrique du Nord.
535-555
Guerre de reconquête en Italie.

568
Début de l'invasion lombarde en Italie.
582
Prise de Sirmiun par les Avars. Les Slaves s'établissent définitivement au sud du Danube.
586
Premier siège de Thessalonique par les Avars et les Slaves.
610-641
Règne d'Héraclius.
626
Siège de Constantinople par les Perses et les Avars.

628
Défaite totale de l'Empire perse.
632
Mort de Mahomet.
636
Défaite byzantine sur le Yarmouk face aux Arabes. Chute d'Antioche (637/8), de Jérusalem (638), d'Alexandrie (646).
674-678
Premier siège de Constantinople par les Arabes.
680
Les Bulgares s'installent au sud du Danube.
717-718
Léon III l'Isaurien sauve Constantinople assiégée par les Arabes.

732
Charles Martel arrête les Arabes à Poitiers.

529
Fermeture de l'Académie d'Athènes.
530-547
Construction de Saint-Vital à Ravenne. Élaboration du Code Justinien et du Digeste.

532-537
Construction de Sainte-Sophie de Constantinople.
541-544
Épidémie de peste. Après 548, construction du monastère de la Vierge au Sinaï.

Héraclius commence à mettre en place un nouveau système militaire et administratif : l'Empire est divisé en thèmes.

630
Incendie de Saint-Demetrios de Thessalonique.

726
Début du premier iconoclasme.

740
Léon III bat les Arabes en Asie Mineure.
763
Offensive victorieuse de Constantin V contre les Bulgares.

783
Paix byzantino-arabe.

811
Nicéphore I vaincu et tué par le Bulgare Kroum.

825-830
Les Arabes occupent la Crète.

860
Première attaque russe contre Constantinople.
863
Omar, émir de Mélitène, écrasé par Pétronas.

867
Basile I[er] fonde la dynastie macédonienne (867-1056).

893
Début des offensives bulgares contre Byzance.
902
Les Musulmans d'Afrique achèvent la conquête de la Sicile.

924
Les Bulgares de Syméon devant Constantinople.

959-969
Règnes de Romain II et Nicéphore Phocas : reprise de la Crète, de Chypre, d'Antioche.

731
Le pape Grégoire III condamne l'iconoclasme.
741
L'*Ékloga* de Constantin V.

754
Concile iconoclaste de Hiéreia.

787
Nicée II : rétablissement du culte des images.
Vers 800
Introduction de la minuscule dans les manuscrits littéraires. Théodore Stoudite, réformateur du monachisme grec.

815
Concile de Constantinople : second iconoclasme soutenu par Léon V l'Arménien.

843
Rétablissement du culte des images.
858-867 et 877-886
Photius patriarche.

863
Début de la mission de Cyrille et Méthode en Moravie.
864
Conversion du tsar bulgare Boris.

876-881
Construction de l'église de la Néa dans l'enceinte du Grand-Palais.

911
Traité de commerce russo-byzantin.

934
Édits de protection de la petite propriété.
944
Mention de commerçants amalfitains à Constantinople.
Constantin VII et l'encyclopédisme byzantin : le *Livre des Thèmes*, le *Livre des Cérémonies*, le *Livre de l'Administration de l'Empire*.

972
Jean Tzimiskès chasse les Russes de Bulgarie.
972
L'Empereur germanique Otton II épouse à Rome Théophano.
975
Jean Tzimiskès aux portes de Jérusalem.
976-1025
Règne de Basile II.
982
Réorganisation de l'Italie du Sud par les Byzantins.

1018
Les Bulgares sont défaits par les Byzantins et leur État annexé.
1044
Annexion du royaume arménien d'Ani.

1056
Début d'une période d'anarchie et de défaites militaires.
1059-1078
Dynastie des Doucas.

1071
Les Normands prennent Bari, dernier verrou byzantin en Italie. Défaite de Romain IV Diogène à Mantzikert qui ouvre l'Asie Mineure aux Turcs.
1078
Les Turcs atteignent le Bosphore.
1081-1185
Dynastie des Comnènes.
1081-1085
Échec du Normand Guiscard contre Byzance.
1084
Antioche conquise par le Turc seldjoukide Soliman.

1096-1097
Passage de la première croisade à Constantinople.
1108
Échec de Bohémond contre Byzance.

962
Fondation de la Grande Laure au Mont-Athos par saint Athanase.
Réforme de l'armée.

989
Baptême de Vladimir de Kiev.
992
Traité entre Venise et Byzance.

Sous Constantin Monomaque, construction de Saint-Georges des Manganes et de la Néa Moni à Chios.
1054
Rupture entre les Églises d'Orient et d'Occident qui se révéla définitive.
1066
Les portes de la cathédrale d'Amalfi fondues à Constantinople.
Forte dévaluation de la monnaie d'or.
Psellos rédige sa *Chronographie*.

1082
Privilèges commerciaux en faveur de Venise.

Tentative de rapprochement entre Alexis Comnène et le pape Urbain II. Fin XI[e] construction de l'église de Daphni.

1111
Traité commercial avec Pise.

1120
Les Byzantins soumettent la Serbie.
1137
Jean II Comnène en Cilicie et à Antioche.
1147
Prise d'Athènes et de Thèbes par Roger de Sicile qui transfère les artisans de la soie en Sicile. Deuxième croisade.
1164
Manuel impose son candidat sur le trône de Hongrie.
1173
Soumission de la Serbie.
1176
La défaite de Myrioképhalon met fin aux espoirs byzantins de reconquête de l'Asie Mineure.
1182
Massacre des Latins à Byzance à l'instigation d'Andronic Comnène.
1185
Prise de Thessalonique par les Normands, dynastie des Anges et période de troubles.
1186
Le second Empire bulgare.
1203
Première prise de Constantinople par les Croisés (17-7) au profit d'Isaac Ange.
1204
Les Croisés prennent Constantinople et fondent l'Empire latin. Fondation de l'Empire de Trébizonde et du « despotat » d'Epire.
1206
Début de l'occupation de la Crète par les Vénitiens.
1208
Théodore Lascaris restaure l'Empire à Nicée, en Asie Mineure.
1222-1254
Règne de Jean III Vatatzès et extension de l'Empire de Nicée en Europe.
1230
Théodore Ange d'Epire est défait par les Bulgares à Klokonitsa.
1258-1453
Dynastie des Paléologues.
1259
Les Latins sont défaits par Michel VIII Paléologue à Pélagonia.
1261
Alliance Gênes-Byzance (traité de Nymphée) : Michel VIII reprend Constantinople.

1136
Fondation impériale du Christ Pantocrator à Constantinople.

Généralisation de la *pronoia* sous Manuel Comnène.

1171
Arrestation des Vénitiens par Manuel Comnène et saisie de leurs biens dans tout l'Empire.

Nicétas Choniatès rédige son *Histoire*.

1303-1305
Les mercenaires catalans échouent à sauver l'Asie Mineure, face aux Turcs ottomans.
1331
Prise de Nicée par les Turcs.
1341-1347
Guerre civile et victoire de Jean VI Cantacuzène.
1354
Gallipoli ruinée par un tremblement de terre occupée par les Turcs.
1366
Andrinople capitale de l'État ottoman.
1371
Bataille de la Maritsa. L'Empire tributaire des Turcs.
1389
Bataille de Kossovo : les Serbes écrasés par les Turcs.
1394
Blocus de Constantinople.

1402
Bayazid écrasé à Ankara par Tamerlan.
1430
Thessalonique tombe définitivement aux mains des Turcs.
1453
Prise de Constantinople.
1460
Chute de Mistra.
1461
Chute de Trébizonde.

1274
Union des Églises au concile de Lyon.
Vers 1283-1296
Église de la Vierge Parigoritissa à Arta.
1290-1296
Église des Saints-Théodores à Mistra.
1315-1320
Fresques et mosaïques de la Kahrie Djami à Constantinople.
1348
La peste dans les Balkans.
1351
Concile reconnaissant l'orthodoxie de l'Hésychasme.
Seconde moitié du XIVe siècle. Fresques de la Péribleptos à Mistra.
1399-1402
Manuel II Paléologue en Europe occidentale à la recherche de secours.
1439
Union des Églises au concile de Florence.
1453
Mehmet II transforme Sainte-Sophie en mosquée.
1473
Mariage de Ivan III, prince de Moscou avec Zoé Paléologue.

Glossaire

ACHEIROPOIETÈS (**«non fait de main d'homme»**) : œuvre dont l'origine est miraculeuse ou dont la main de l'artiste a été guidée lors de sa création.
AKAKIA : cylindre de soie pourpre contenant de la poussière que tenait en main l'Empereur lors de cérémonies, symbole de la nature mortelle de tous les hommes.
AMBON (**«saillie arrondie»**) : sorte de tribune pour les lectures ou les prédications, située à l'entrée du chœur dans les églises.
ANASTASIS (**action de se relever**) : résurrection ou la Résurrection du Christ représentée par la Descente du Christ aux Limbes.
ANICONIQUE : dépourvu d'image figurée.
APOTHÉOSE : déification d'un mortel, en particulier de l'Empereur.
APOTROPAÏQUE (**de *apotrepo* : détourner**) : destiné à écarter le mauvais sort.
ARIEN : partisan d'Arius qui diffusa une doctrine selon laquelle le Père et le Fils ne sont pas de même «substance». Le Père, seul Dieu, est supérieur au Fils, divinisé dans sa Nature humaine. Le Concile de Nicée (325) condamna l'arianisme comme hérésie.
ASSARION : monnaie de bronze plate de la première moitié du XIVᵉ siècle.
ASTÉRISQUE : étoile métallique, empêchant le voile eucharistique (*Aër*) de toucher les Saintes Espèces placées sur la patène.

BASILEUS (**fém. *Basilissa***) **«Roi»** : titre de l'Empereur de Byzance.
BLACHERNITISSA : type iconographique de la Vierge, reproduisant les traits d'une icône conservé dans l'église des Blachernes à Constantinople; représentée en orante avec, devant elle en médaillon, la figure du Christ.
BOGOMILES : adeptes des croyances dualistes répandues par le Bulgare Bogomil au Xᵉ siècle qui eurent une grande influence en Europe (Cathares).
BREBION (**du latin *Brevis* : «court»**) : inventaire en bref.

CAMÉE : pierre fine sculptée en relief (# d'intaille).
CANONS DE CONCORDANCE : tableau de correspondance des chapitres évangéliques établi par Eusèbe de Césarée au IVᵉ siècle.
CATHIGOUMÈNE : *cf.* Higoumène.
CHALCOPRATEIA : église de la Théotokos à Constantinople où était conservée la ceinture de la Vierge (ainsi qu'une image acheiropoietès du Christ); par extension, type iconographique de la Vierge.
CHAMPLEVAGE : réserve d'un motif en creux, souvent sur plaque de métal, destinée à recevoir des incrustations ou des émaux.
CHANCEL : balustrade délimitant le choeur d'une église.
CHARTOPHYLAX : garde des archives.
CHITON : tunique courte et sans manche pour les hommes; longue et avec manches pour les femmes.
CHLAMYDE : manteau attaché à l'épaule droite laissant le bras libre de ses mouvements.
CHRONOGRAPHIE : recueil de récits historiques rangés dans l'ordre chronologique.
CHRYSOBULLE : écrit impérial scellé d'une bulle d'or.
CHRYSOTRICLINOS : salle de réception du Grand Palais.
CIBORIUM : baldaquin placé au-dessus de l'autel.
CINABRE : encre rouge avec laquelle l'Empereur porte sur des actes officiels sa souscription autographe.
CINGULUM : ceinture.
CLAVUS : bande verticale décorant la tunique romaine et représentée sur la tunique du Christ, des Anges et des apôtres.
CODEX : livre formé de feuilles encartées les unes dans les autres et attachés en cahiers à la manière des livres contemporains; distinct du *rotulus* ou *volumen*.
COLOBION : longue tunique avec ou sans manche, notamment du Christ sur la croix.
COUFIQUE : écriture arabe ancienne à l'aspect géométrique.
CYNEGION : arène où se déroulaient des scènes de chasse à Constantinople.

DALMATIQUE : tunique à manches courtes et larges.
DAMASQUINURE : incrustation dans une surface métallique, d'un filet d'or, d'argent ou de cuivre, formant un dessin.
DEESIS (**«prière»**) : groupe iconographique composé de la Vierge et saint Jean intercédant auprès du Christ pour l'Humanité.
DIATRÈTE : verre à décor en relief en résille ajourée.
DIPTYQUE : paire de panneaux attachés par leur tranche.
DIRHEM : mesure de poids arabe et perse équivalent à douze carats d'une pièce de monnaie d'argent.
DIVITISION : longue tunique de soie utilisée par l'Empereur et les évêques.
DORMITION : mort de la Vierge, considérée comme un simple endormissement et non une mort réelle.

ELEOUSA : type iconographique de la Vierge de tendresse représentée avec l'enfant.
ÉMAIL CLOISONNÉ : émail fixé par fusion sur une plaque de métal dans des alvéoles dont les cloisons sont faites de rubans métalliques rapportés et soudés.
ENCOLPION : médaillon reliquaire.
EPIGONATION : pièce de vêtement brodée portée à la ceinture par un évêque.
EPITRACHELION : écharpe de soie portée par les prêtres et évêques.
EULOGIE : ampoule contenant de l'huile ou une substance bénite.
EVANGÉLIAIRE : recueil des textes des Evangiles dans l'ordre des offices de l'année.
EXULTET (**rouleau d'**) : rouleau portant l'hymne de la bénédiction du cierge pascal qui commence par le mot «Exultet».

FOLLIS (**pluriel *folles* du latin : «bourse»**) : principale monnaie de bronze de 498 à 1092.

GLYKOPHILOUSSA : type iconographique de la Vierge embrassant l'Enfant.
GLYPTIQUE : art de tailler et de graver sur pierres dures.

HAGIOSORITISSA : type iconographique de la Vierge en prière de profil.
HÉSYCHASME : pratique de la contemplation pour parvenir à la communion avec Dieu par une quiétude intérieure.
HÉTAIRIE : unité de corps de garde du Palais impérial.
HÉTIMASIE (**«préparation»**) : attente symbolique de la seconde venue du Christ pour le Jugement dernier, représentée par le trône vide attendant le Juge suprême.
HIÉROMOINE : prêtre régulier.
HIGOUMÈNE : supérieur d'un monastère.
HIMATION : vêtement de dessus, drapé très librement, ou manteau.
HISTAMENON (**«de bon poids»**) : qualifie au XIᵉ siècle le *nomisma* de plein poids par opposition au *tétartèron* réduit de 1/16.
HODEGETRIA : type iconographique de la Vierge, debout, portant l'Enfant bénissant.
HYMNOGRAPHIE : confection de recueils de chants poétiques religieux à usage liturgique.
HYPERPÈRE (**grec : *hyperpyron*; latin : *perperum***) : monnaie d'or raffinée «au feu», restaurée par Alexis Iᵉʳ à 20 1/2 carats.

ICONOSTASE : cloison séparant le chœur de la nef et supportant des icônes.
IMAGO CLIPEATA : représentation d'un portrait figuré dans un cercle évoquant un bouclier rond.
INTAILLE : pierre fine gravée en creux.

KATHISMA : «Siège» de l'Empereur dans l'hippodrome; désigne aussi les divisions du psautier liées aux stations assises et debout de la liturgie.
KOIMESIS : dormition de la Vierge.

LABARUM : étendard militaire chrétien portant le chrisme.
LAMPAS : étoffe de soie à grand dessin tissé en relief.
LOGOTHÈTE : un des ministres de l'Empereur, à la fois trésorier, premier ministre et ministre des Affaires étrangères.
LOROS : pièce du vêtement impérial sorte de longue écharpe brodée et ornée de pierreries.

MANDYLION : image de la face du Christ miraculeusement imprimée sur une pièce d'étoffe envoyée par le Christ lui-même à Abgar roi d'Edesse.
MAPHORION : voile couvrant la tête et les épaules de la Vierge ou des saints.
MAPPA : pièce d'étoffe agitée par le consul ou l'Empereur dans l'hippodrome pour signifier l'ouverture des jeux, symbole de l'autorité consulaire ou impériale.
MÉNOLOGE : recueil des vies de saints rangées selon les mois de l'année.
MÉTROPOLITE : évêque résidant dans la métropole d'un territoire ecclésiastique.
MILIARÈSION (**du latin *miliarense***) : pièce d'argent valant 1/1000 de la livre d'or), principale monnaie d'argent du VIIIᵉ à la fin du XIᵉ siècle.
MISSORIUM : grand plat d'orfèvrerie d'apparat.
MONOPHYSISME : doctrine religieuse affirmant que le Christ a une seule nature, possédant la totalité des qualités divines et humaines, condamnée au concile de Chalcédoine en 451.
MONOTHÉLISME : compromis entre le monophysisme et les décrets du concile de Chalcédoine (451) recherchant l'unité de Dieu dans sa volonté, à travers les trois Personnes.

NESTORIANISME : doctrine de Nestorius condamnée au concile de Chalcédoine en 451 qui refusait l'Incarnation du Christ au moment de sa naissance.
NIELLE : mélange de souffre, d'argent, de plomb et de borax appliqué sur or ou argent que la cuisson rend gris sombre et brillant.
NIKOPOIOS : type inconographique de la Vierge, représentée de face et présentant l'Enfant devant elle des deux mains.
NOMISMA : monnaie en général; à Byzance désigne plus particulièrement la monnaie d'or et traduit le latin *solidus*.

OCTATEUQUE : recueil des huits premiers livres de l'Ancien Testament.
OMOPHORION : longue écharpe blanche des évêques décorée de croix.

PAENULA : cape de lin ou laine à l'origine puis vêtement liturgique porté par les sénateurs et les empereurs.
PALA : panneau de tissus, bois, métal... placé sur la partie frontale antérieure de l'autel.
PANAGHIA : *(«la tout sainte»)* : la Vierge.
PANAGIARION : disque double à l'effigie de la Vierge sur lequel est placé le pain bénit.
PANTOCRATOR : type iconographique du Christ «Tout Puissant» maître du monde, distinct du Christ de majesté en ce qu'il est toujours représenté en buste.
PARAKOIMÔMÈNE : (**«dormant à côté»**) : un des grands officiers de l'empereur, sorte de grand chambellan.
PAROUSIE : seconde venue du Christ le jour du Jugement.
PATÈNE : assiette eucharistique accompagnant le calice et destinée à recevoir l'hostie.
PATRICE : haute dignité civile ou militaire.
PERIZONIUM : jupon court du Christ en croix.
POLYKANDYLION : lustre de bronze à plusieurs bobêches.
PORPHYROGÉNÈTE (**«né dans la pourpre»**) : nouveau-né d'un empereur régnant.
PRODROME (**«précurseur»**) : désigne saint Jean-Baptiste.
PROÈDRE (**«Celui qui siège à la première place»**) : haute dignité; primitivement réservée au Président du Sénat.
PROSKYNÈSE : rite antique de prosternation adapaté à l'usage impérial et liturgique.
PROTOPLASTES (**«les premiers formés»**) : Adam et Eve.
PROTOSPATHAIRE : titre honorifique conféré par l'Empereur.
PSAUTIER : recueil des Psaumes.
PUTTO : terme italien désignant des angelots ou de petits enfants nus aux attitudes ludiques.
PYXIDE : «boîte».

ROTULUS : rouleau manuscrit que l'on déroule verticalement pour la lecture.

SAMIT (**lat. *examitum***) : tissus uni et façonné.
SCRIPTORIUM : atelier monastique d'écriture.
SIMURGH : griffon fabuleux de l'ancienne Perse.
SKARAMANGION : tunique à longues manches d'origine perse.
SPATHAIRE : dignité de «Porteur d'épée» conférée à un garde du corps impérial.
STAMENON : (**de *Histamenon***) : monnaie concave de bronze des XIIᵉ-XIVᵉ siècles.
STAUROTHÈQUE : reliquaire de la Vraix Croix.
STEMMA (**«Bandeau»**) : diadème non fermé.
STOLA : longue robe des femmes de haut rang; par extension vêtement de la Vierge.
SUAIRE (**du latin *sudarium* : «linge pour essuyer la sueur»**) : linceul.
SUPPEDANEUM : tablette fixée sur la croix du Christ pour soutenir ses pieds, ou piedestal placé sous les pieds du Christ, de la Vierge ou des saints.
SYNAXAIRE : recueil des vies des saints fêtés par l'Eglise.
SYNCELLE : vicaire d'un patriarche.

TABLION : pièce de tissu carré cousu sur la chlamyde des dignitaires.
TABULA ANSATA : tablette rectangulaire ornée de queues d'arondes qui porte une inscription.
TEMPLON : balustrade séparant la nef du chœur, par extension chœur d'une église.
TETRAEVANGILE : recueil des quatre Evangiles canoniques.
TETRARCHIE : mode de Gouvernement institué par Dioclétien (293) divisant le pouvoir entre quatre personnes.
THEOTOKOS (**«Mère de Dieu»**) : signifie que la Vierge a mis Dieu au monde et non un homme devenu Dieu.
TYASE DYONISIAQUE : délire bachique qui survient lors de Bacchanales.
TRABEA : vêtement de cérémonie des Consuls et des Empereurs.
TRACHY ASPRON (**mot-à-mot**) : **«rugueux et blanc»**) : qualifie les pièces concaves du XIIᵉ siècle à 2/3 d'argent et 1/3 d'or valant le tiers de l'hyperpère.
TREMISSIS : monnaie valant un tiers du *nomisma*.
TRIPTYQUE : objet formé de trois panneaux dont les volets externes peuvent se replier sur la partie centrale.
TRISAGION (**«trois fois saint»**) : invocation liturgique.
TROPAIRE : recueil d'hymnes liturgiques accompagnés de notations musicales.
TYPICON : acte de fondation ou de dotation d'un établissement religieux, revêtu des formes solennelles d'authentification; par extension, règle monastique.

UMBO : ombilic d'un bouclier.

VENATIO : spectacle de chasse au cirque ou scène de chasse.
VOLUMEN : rouleau manuscrit que l'on déroule horizontalement pour la lecture.

Bibliographie des ouvrages cités

Abréviations

ABSA : Annual of the British School at Athens.
BACTHS : Bulletin archéologique. Comité des travaux historiques et scientifiques [CTHS].
BLCIETA : Bulletin de liaison du Centre international d'étude des textiles anciens [CIETA].
BM : Bulletin monumental.
BSAS : Bulletin de la Société archéologique de Sens.
BSNAF : Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France.
Byz. : Byzantion.
BZ : Byzantinische Zeitschrift.
CA : Cahiers archéologiques.
CR : Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina [Corsi ravennate].
CRAI : Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
CSHB : Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae.
DOP : Dumbarton Oaks Papers.
ΔΧΑΕ : Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας.
GA : Gazette archéologique.
GBA : Gazette des Beaux-Arts.
JGS : Journal of Glass Studies.
JOB : Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.
JS : Journal des savants.
MGH : Monumenta Germaniae Historica.
MJBK : Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.
MP : Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires... [Monuments Piot].
MSNAF : Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France.
RAC : Revue de l'art chrétien.
REB : Revue des études byzantines.
RL : La Revue du Louvre et des musées de France.
RN : Revue numismatique.

Abel (C.), 1868 : « Essai sur d'anciens ivoires sculptés de la cathédrale de Metz », *Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*, X, p. 207-259.
Ainalov (D.), 1924 : « Un fragment d'évangéliaire de la collection V. Chanenko », *Byz.*, p. 59-74.
Alcouffe (D.), 1973 : « Gemmes anciennes dans les collections de Charles V et de ses frères », *BM*, 131, p. 41-46.
— **1974-I** : « The Collection of Cardinal Mazarin's Gems », *The Burlington Magazine*, 116, p. 514-526.
— **1974-II** : « Le collezioni francesi di gemme del XVI secolo », *Arte illustrata*, n° 59, oct. 1974, p. 264-277.
— **1977** : « La collection de gemmes de Louis XIV : identification de quelques pièces aliénées », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1977 (publ. 1979), p. 109-125.
Alcouffe (D.) et Gaborit-Chopin (D.), 1991 : « Une dation de remarquables objets médiévaux », *RL*, n° 4, p. 7-10.
Alföldi (A.), 1948-I : *The Conversion of Constantine and pagan Rome*, trad. H. Mattingly, Oxford.
— **1948-II** : « Die Goldkanne von St. Maurice d'Agaune », *Zeitschrift für schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte*, 10, 1948-1949, p. 1-27.
— **1948-III** : « Eine awarische Gürtelgarnitur aus Keszthely (Ungarn) », dans : *Festschrift für Otto Tschumi*, Frauenfeld-Zürich, p. 126-132.
— **1955** : « Zur Erklärung der Konstantinischen Deckengemälde in Trier », *Historia*, IV, p. 131-150.
Alföldi (M. R[adnoti]-), 1963 : *Die Konstantinische Goldprägung*, Mayence.
Allegranza (M. G.), 1773 : « De diptycho consulari Cremonensi » (1773), dans : *Opuscoli eruditi latini ed italiani del p. M. G. Allegranza raccolti e publicati*, Crémone, 1781.
Alpago Novello Ferrerio (L.), 1975 : « Bizantini e Longobardi nella Val Belluna », *Archivio di Belluno, Feltre e Cadore*, 46, p. 55-68.
Alpatov (M.) et Brunov (N.), 1925 : « [compte rendu de Bréhier, 1924] », *BZ*, 25, p. 485.
Althoff (G.), 1991 : « Vormundschaft, Erzieher, Leher-Einflüsse auf Otto III. », dans : *Kaiserin Theophanu, Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, éd. A. von Euw et P. Schreiner, I, Cologne, p. 277-289.
Amandry (M.) *et al.* [Barrandon (J. N.), Brenot (C.), Callu (J.-P.), Poirier (J.)], 1982 : « L'affinage des métaux monnayés au Bas-Empire : les réformes valentiniennes de 364-368 », *Numismatica e Antichità classiche, Quaderni Ticinesi*, 11, p. 279-295.
Amiranachvili (Š), 1962 : *Les émaux de Géorgie*, trad. F. Hirsch, Paris, 1962.
Anderson (J. C.), 1977 : Cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.
— **1982** : « The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master », *DOP*, 36, p. 83-114.
Andreescu (I.), 1972 : « Torcello II, Anastasis et Jugement dernier : têtes vraies, têtes fausses », *DOP*, 26, p. 195-223.
— **1976** : « Torcello III, la chronologie relative des mosaïques pariétales », *DOP*, 30, p. 247-341.
— **1981** : « Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 », dans : *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, Athènes, 1976, II, Athènes, p. 15-30.
Anne Comnène, *Alexiade* : éd. B. Leib, I-III, Paris, 1967 (Collection byzantine).
Antonova (V. I.) et Mneva (N. E.), 1963 : *Katalog drevnerusskojivopisi. Opyt istoriko chudožestvennoj Klassificacii*, I-II, Moscou.
Arbeiter (A.), 1984 : *Alt Sankt Peter in Geschichte und Wissenschaft*, Berlin.
Arch. Zeitung, 1848 : « Museographisches aus London », *Archologische Zeitung*, 5-6, 1848, col. 110*.
Archéologie comparée, 1982 : *Catalogue sommaire illustré des collections du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, I, *Archéologie comparée, Afrique-Europe occidentale et centrale*, Paris.
Armstrong (P.), 1989 : « Some byzantine and later Settlements in eastern Phokis », *ABSA*, 84, p. 1-47.
— **1991** : « A Group of byzantine Bowls from Skopelos », *Oxford Journal of Archaeology*, 10, p. 335-347.
Arnaud (A.-F.), 1837 : *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube*, Troyes.
Arrizzoli-Clementel (P.), 1990 : *Le Musée des tissus de Lyon*, Lyon.
Artaud (A.-F.), 1816 : *Cabinet des antiques du musée de Lyon*, Lyon.
Astérius d'Amasée : *Scripta*, éd. J.-P. Migne, *Patrologie grecque*, XL, Paris, 1858.
Astruc (C.), 1981 : « L'inventaire dressé en septembre 1200 du trésor et de la bibliothèque de Patmos », *Édition diplomatique, Travaux et mémoires. Centre de recherche de l'histoire et civilisation byzantines*, 8 (*Hommage à M. Paul Lemerle*), p. 15 sq.
— **1982** : « Isidore de Thessalonique et la reliure à monogramme du Parisinus graecus 1192 », *Revue française d'histoire du livre*, n. s. 36, p. 261-272.
Astruc (C.) et Concasty (M.-L.), 1960 : *Bibliothèque nationale. Catalogue des manuscrits grecs. Le Supplément grec III*, Paris.
Atasoy (N.) et Raby (J.), 1989 : *Iznik, the Pottery of Ottoman Turkey*, Londres.
Atsalos (B.), 1977-I : « La terminologie médiévale du livre dans ses rapports avec la description codicologique », dans : *La paléographie grecque et byzantine, colloque, Paris, 1974*, Paris, p. 83-91.
1977-II : « Sur quelques termes relatifs à la reliure des manuscrits grecs », dans : *Studia codicologica* [*Mélanges Marcel Richard*], Berlin, p. 15-42.
Aubert (M.), 1950 : « La sculpture préromane au musée du Louvre », dans : *Arte del primo millennio. Atti del 2 Convegno per lo studio dell'Arte dell'alto Medio Evo, Pavie, 1950*, Pavie, [1953], p. 352-353.
Aubert (M.) et Beaulieu (M.), 1950 : *Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes [du musée du Louvre]*, I, *Moyen Age*, Paris.
Aymard (A.) et Malègue (H.), 1857 : *Album photographique d'archéologie religieuse*, Le Puy, Paris.

Babelon (E.), 1892 : article « Exagium », dans : **Daremberg (C.) et Saglio (E.)**, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II-1, Paris, p. 873-878.
— **1894** : *La gravure en pierres fines, camées et intailles*, Paris.
— **1896** : « Histoire d'un médaillon disparu : Justinien et Bélisaire », *MSNAF*, p. 296-326.
— **1897** : *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, I-II, Paris.
— **1897, II** : « Deux pierres gravées chrétiennes données au Cabinet des médailles », *BSNAF*, p. 274-275.
— **1899** : « Deux médaillons disparus de Domitien et de Justinien : note additionnelle », *RN*, p. 1-8.
— **1900** : *Guide illustré au Cabinet des Médailles et antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris.
— **1901** : *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, *Théorie et doctrine*, Paris.
— **1906** : « La trouvaille de Helleville (Manche) en 1780 », *RN*, p. 160-189.
— **1916** : *Le trésor de Berthouville*, Paris.
Babelon (J.), 1931 : « Les legs de Gustave Schlumberger aux musées de France. Cabinet des Médailles », *Bulletin des musées de France*, p. 178-179.
— **1934** : *La collection de monnaies et médailles de M. Carlos Beistegui*, Paris.
Badawy (A.), 1978 : *Coptic Art and Archaeology*, Londres, Cambridge (Mass.).
Bakirtzis (C.), 1981 : « De la céramique en glaçure à Thessalonique », *Byzantino Bulgarica*, 7, 1981, p. 421-437.
Baldini (I.), 1991 : « Gli orrechini a corpo semilunato : classificazione tipologica », *CR*, 38, p. 67-101.
Bank [=Banck] (A.), 1958 : « Vizantiiskie serebrianie Isdelia XI-XII v. », *Vizantijskij Vremenik*, 13, p. 211-221.
— **1962** : « Monuments des arts mineurs de Byzance (IV^{e}-VII^{e} siècles) au Musée de l'Ermitage », *CR*, 9, p. 109-123.
— **1963** : « Vizantiskaja kameja s izobraženiem Hrista na trone » [camée byzantin au Christ trônant], *Zbornik radova vizantološkog instituta Srpske akademije nauka*, 8, p. 39-42.
— **1965** : *Byzantine Art in the collections of the USSR*, Léningrad-Moscou, 1965.
— **1970** : « Problèmes de l'argenterie byzantine des X^{e}-XV^{e} siècles », *CR*, 17, p. 341 sq.
— **1971** : *Versuch einer Klassification byzantinischer Glyptik* [en serbe], Belgrade.
— **1975** : « Vier byzantinisierende Kameen aus des Ermitage », dans : *Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburstag*, Berlin.
— **1977** : *L'art byzantin dans les musées de l'Union soviétique*, trad. V. Maximov, Léningrad (cat. de l'exp. de Moscou, 1977 ; 2^{e} éd. 1985).
— **1978** : *Les arts mineurs byzantins*, Moscou [en russe].
— **1982** : « Od Odioi gruppe Vizantiiski steatitov », *Zograf*, 13, p. 7-8.
— **1983** : « Sur le problème de la glyptique italo-byzantine », *Rivista di studi bizantini e slavi*, 3, 1983, p. 311-318.
— **1986** : *L'art byzantin*, Paris.
Baratte (F.), 1978 : « Les natures mortes aux poissons dans la vaisselle d'argent romaine », *RL*, p. 6-14.
— **1989** : « Un graffite découvert sur une coupe en argent de Valdonne conservée au musée du Louvre », *BSNAF*, p. 183-188.
— **1992** : « Vaisselle d'argent, souvenirs littéraires et manières de table : l'exemple des cuillers de Lampsaque », *CA*, 40, p. 5-20.
Baratte (F.) et Metzger (C.), 1985 : *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris.
Barbet de Jouy (H.) [et Jacquemart (J.)], 1865 : *Les gemmes et joyaux de la Couronne*, Paris.
Barbet de Jouy (H.), 1876 : *Musée du Louvre. Galerie d'Apollon. Notices des gemmes et joyaux*, série E , 2^{e} éd., Paris.
Barbier de Montault (X.), 1881 : « Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la Révolution », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4, p. 53-404.
Barnea (I.), 1967 : « Ceramica de import », *Dinogetia.*
— **1989** : *La céramique byzantine de Dobroudja, X^{e}-XII^{e} siècles*, cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 131-142.
Barrelet (J.), à paraître : *Musée du Louvre, département des Objets d'art. Catalogue de la verrerie*, Paris.
Barsanti (C.), 1989 : « L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo », *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 3^{e} série, 12, p. 91-220.
Basile de Césaré : *Traité du Saint-Esprit* : éd. J.-P. Migne, Montrouge, 1857 (*Patrologia series graeca*, 32).
Bastien (P.), 1972 : « Les multiples d'or de l'avènement de Dioclétien à la mort de Constantin. Essai de classement métrologique », *RN*, p. 49-82.
1977-1981 : « Le Camée de Constant du musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 6, 1977-1981, p. 181-191 et 500.
Bates (M.), 1986 : « History, Geography and Numismatics in the first Century of Islamic Coinage », *Revue Suisse de Numismatique*, p. 231-262.
Baudelot de Dairval (C.-C.), 1686 : *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans*, Paris (et rééd. 1693 ; nouv. éd., Rouen, 1727).
Bavant (B.), Kondić (V.), Spieser (J.-M.), 1990 : *Caričin Grad II : : le quartier sud-ouest de la ville haute, Belgrade*, Rome.
Baxter (S. T.), 1876 : « On some Lombardic Gold Ornaments found at Chiusi », *The Archaeological Journal*, 33, p. 1-8.
Bayet (C.), 1883 : *L'art byzantin*, Paris (et 3^{e} éd., 1904).
Baynes (N.), 1955 : « Eusebius and the Christian Empire », *Byzantine Studies*, p. 168-172.
Becatti (C.), 1960 : *La Colonna Coclide istoriata*, Rome.
Beckwith (J.), 1958 : *The Andrews Diptych. Victoria and Albert Museum*, Londres.
— **1959** : « Sculpture d'ivoire à Byzance », *L'Oeil*, n° 51, p. 19-24.
— **1962** : *The Veroli Casket, Victoria and Albert Museum*, Londres.
— **1963** : *Coptic sculpture 300-1300*, Londres.
— **1966** : « Problèmes posés par certaines sculptures sur ivoire du haut Moyen Age », *Les Monuments historiques de la France*, p. 12-17.
— **1974** : « Byzantine tissues », dans : *XIV^{e} congrès international des études byzantines, 1971*, III, Bucarest, p. 344-453.
— **1975** : « Some early byzantine Rock Crystals », dans : *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edimbourg, p. 1-5.
Bégule (L.), 1880 : *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon.
Bégule (L.) et Bertaux (É.), 1911 : « Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux. À Propos de quatre chapiteaux découverts à Lyon », *BM*, 75, p. 199-211.
Bell, 1977 : Cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.
Bellinger (A. R.), 1958 : « Roman and Byzantine Medallions in the Dumbarton Oaks Collection », *DOP*, 12, p. 125-156.
— **1966** : *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, I, *Anastasius to Maurice (491-602)*, Washington.
Bellinger (A. R.) et Berlincourt (M.-A.), 1962 : *Victory as a Coin Type*, New York.
Belting (H.), 1970 : *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg.
Bénazeth (D.), 1989 : cf. Metzger (C.), 1989.
— **1992** : *Louvre, département des Antiquités égyptiennes. Catalogue. L'art du métal au début de l'ère chrétienne*, Paris.
Bendall (S.), 1974 : « Coins of Constantine the XIIth », *Numismatic Circular*, 82, p. 188-189.
— **1988** : *A private Collection of Paleologue Coins*, 1988.
— **1991** : « The Coinage of Constantine XI », *RN*, p. 134-142.
Bendall (S.) et Donald (P.), 1974 : *The Billon Trachea of Michael VIII Paleologos, 1258-1282*, Londres.
— **1979** : *The later Paleologan Coinage 1282-1453*, Londres.
Bendall (S.) et Sellwood (D.), 1978 : « The Method of Striking Scyphate Coins using two Obverse Dies », *The Numismatic Chronicle*, p. 134-142.
Benoît (F.), 1938 : « Chapiteau byzantin à têtes de bélier du musée d'Arles », *BM*, 97, p. 137-144.
Bergman (R. P.), 1980 : *The Salerno Ivories, Ars sacra from medieval Amalfi*, Cambridge (Mass.)-Londres.
Berliner (R.), 1963 : « Horsemen in Tapestry Roundels found in Egypt », *Textile Museum Journal*, 12, déc. 1963, p. 39-54.
Bernus Taylor (M.), 1988 : *L'art en terres d'Islam*, Paris.
Bertaux (É.), 1904 : *L'art dans l'Italie méridionale*, I, *De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris.
Bertelé (T.), 1951 : *L'imperatore alato nella numismatica bizantina*, Rome.
— **1978** : *Numismatique byzantine*, éd. revue et augm. par C.Morrisson, Wetteren.
Betsch (W.), 1980 : *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capitals in Constantinople*, Ann Arbor.
Bettini (S.), 1954 : « Il Giudizio di Torcello, restitutione del Testo », *Critica d'arte*, p. 502-519.
Billiet (A.), 1846 : « Dissertation sur les diptyques, suivie de la description d'un diptyque grec trouvé en Savoie », *Mémoires de la Société royale académique de Savoie*, 12, p. 559-604.
Bimbenet-Privat (M.), 1983 : « L'orfèvrerie parisienne au XVI^{e} siècle : nouvelles identifications, l'œuvre des Toutain », *Revue de l'art*, n° 61, p. 53-60.
Blake (H.) et Nepoti (S.), 1982 : « I bacini of North Italy », dans : *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, X^{e}-XI^{e} siècles, colloque, Valbonne, 1980*, Paris, p. 354-368.
Blanchard (M.), 1968 : « La verrerie de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Age dans les collections de la section des Antiquités chrétiennes », *Mémoire de l'École du Louvre*, I-III, Paris (dactyl.).
Blanchet (A.), 1909 : « Les camées de la croix de Saint-André-le-Bas à Vienne en Dauphiné », *MP*, 17, p. 75-84.
Bloch (H.), 1946 : « Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages », *DOP*, 3, p. 166-224.
Bode (A.), 1956 : « Das Reiterdiptychon des Louvre », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 19, p. 155-161.
Boespflug (F.) et Lossky (N.), 1987 : éd. *Nicée, II, 787-1987, Douze siècles d'images religieuses, colloque, Paris, 1986*, Paris.
Bon (A.), 1951 : *Le Péloponnèse byzantin jusqu'en 1204*, Paris.
Bonnefoy (L. de), 1860 : *Épigraphie roussillonnaise*, Perpignan.
Bonner (C.), 1950 : *Studies in magical Amulets chiefly in Graeco Egyptian*, Ann Arbor.
Bonnet (E.), 1903 : « Essai d'identification des plantes médicinales mentionnées par Dioscoride d'après les peintures d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (gr. 2179) », *Janus*, 8, p. 169 sq.
Borchgrave d'Altena (J. de), 1931 : « Orfèvreries mosanes à l'exposition d'art byzantin », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1, p. 309-314.
Bordier (H.), 1883 : *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris.
Boreux (C.), 1932 : « Musée du Louvre. Antiquités égyptiennes, X », *Catalogue guide*, I, Paris.
Bouchot (H.), 1888 : *Les reliures d'art à la Bibliothèque nationale*, Paris.
Bouffard (P.), 1974 : *Saint Maurice d'Agaune, trésor de l'abbaye*, Genève.
Bouillard (J.), 1724 : *Histoire de l'abbaye royale de Saint Germain des Prez*, Paris.
Bovini (G.) et Ottolenghi (L. B.), 1956 : cf. exp. *Avori*, 1956.
Bracci (D. A.), 1771 : *Dissertazione sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia*, Lucques.
Brandi (K.), 1908 : « Der byzantinische Kaiserbrief aus S. Denis... », *Archiv für Urkundenforschung*, 1, p. 5-86.
Braun (G.), 1940 : *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg.
Breckenridge (J. D.), 1959 : *The numismatic Iconography of Justinian II*, New York.
— **1977** : cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.
Breglia (L.), 1941 : *Catalogo delle orificerie del Museo nazionale di Napoli*, Naples.
Bréhier (L.), 1918 : *L'art chrétien*, Paris.
— **1924** : *L'art byzantin*, Paris.
— **1931** : « Le coffret byzantin de Reims et les coffrets d'ivoire à rosettes », *GBA*, p. 265-282.
— **1936** : *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris.
Brenk (B.), 1986 : « Ein früchristliches Weihwasserbecken in Leiden », dans : *Studien zu spätantiken und byzantinischen Kunst F. W. Deichmann gewidmet*, éd. O. Feld et U. Peschlow, II, Bonn, p. 75-79.
Brenot (C.), 1988 : Cf. Morrisson, Brenot, Barrandon, 1988.
Bresc-Bautier (G.), 1991 : *Léon Dufourny, Diario di un Giacobino a Palermo*, Palerme.
Brilliant (R.), 1977 : cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.
Brook (L. C.), 1990 : « La translation de la relique de saint Jean-Baptiste à la cathédrale d'Amiens : récits latins et français », *Neuphilologische Mitteilungen*, 91, p. 93-106.
Brouillet (A.), 1856 : « Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux le 9 août 1856 », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1856-1858, p. 173-183.
Brown (K. R.), 1982 : « Note on the Morgan Bracelets in the Metropolitan Museum », *Byzantine Studies*, 9.
Brubaker (L.), 1985 : « Politics, Patronage and Art in ninth Century Byzantium : the *Homilies* of Gregory of Nazianzus in Paris », *DOP*, 39, p. 1-13.
— **1991** : « The Introduction of Painted Initials in Byzantium », *Scriptorium*, 45, p. 22-46.
Brune (P.), 1899 : « Les reliques de l'abbaye de Baume-les-Messieurs (Jura) et leurs anciens authentiques », *BACTHS*, p. 108-121.
— **1908** : « Quatre ivoires anciens des musées du Jura », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 32, p. 143-146.
Bruun (P. M.), 1966 : *The Roman imperial Coinage*, VII, *Constantine and Licinius, A. D. 313-337*, Londres.
Bryer (A.) et Herrin (J.), 1977 : éd. *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham.
Buchtal (H.), 1938 : *The Miniatures of the Paris Psalter, a Study in middle Byzantine Painting*, Londres.
— **1957** : *Miniature Painting in the latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford.
— **1972** : « Illuminations from an early Paleologan Scriptorium », *JOB*, 21, p. 47-55.
— **1974** : « The Exaltation of David », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, p. 330-333.
— **1975** : « Toward a History of Paleologan Illumination », dans : *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, p. 143-177.
Buchtal (H.) et Belting (H.), 1978 : *Patronage in thirteenth Century Constantinople. An Atelier of late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington.
Buckton (D.), 1981 : « The mass-produced Byzantine Saint », dans : *Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham, p. 187-189.
— **1983-1984** : « The Beauty of Holiness : opus interasile from a Late Antique Workshop », *Jewellery Studies*, 1.
— **1988** : « Byzantine Enamel and the West », *Byzantinische Forschungen*, 13 : *Proceedings of the XVIII Spring Syposium of Byzantine Studies, Oxford, 1984*, 1988, p. 235-259.
Buddensieg (T.), 1957 : « Die Basler Altartafel Heinrichs II. Beiträge zu ihrer Lokalisierung und Interpretation », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 19, p. 133-192.
Bühler (H. P.), 1973 : *Antike Gefässe aus Edelsteinen*, Mayence.
Bulas (K.), 1929 : *Les illustrations antiques de l'Iliade*, Lwow.
Bury (S.), 1984 : *Victoria and Albert Museum. An Introduction to Rings*, Owings Mill (Ma).
Buschhausen (H.), 1971 : *Die Spätrömischen Metallscrinia und Frühchristlichen Reliquiare*, I, *Katalog*, Vienne.

Cabrol (F.) et Leclercq (H.), 1907-1953 : éd. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I-XV, Paris.
Cahn (H. A.) et Kaufmann-Heinimann (A.), 1984 : éd. *Der Spätrömischer Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen.
Caillet (J.-P.), 1985 : *L'Antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzance au musée de Cluny*, Paris.
— **1986** : « L'origine des derniers ivoires antiques », *Revue de l'art*, n° 72, p. 7-15.
— **1988** : « La croix byzantine du musée de Cluny », *RL*, p. 208-217.
— **1991** : cf. *Naissance des arts chrétiens*, 1991 (p. 324-333 : « L'ivoire et l'os »).
Callu (J.-P.), 1991 : « La perforation de l'or romain », dans : *Die Münze. Bild, Botschaft, Bedeutung. Festschrift für Maria R. Alföldi*, éd. H. C. Noeske et H. Schubert, Francfort, p. 99-121.
Calza (R.), 1972 : *Iconografia romana da Carausio a Giu-*

liano (287-363 d. Chr.), Rome.
Cameron (A.), 1973 : *Porphyrios, The Charioteer*, Oxford.
— **1975 :** « The Empress Sophia », *Byz.*, 45, p. 5-21.
— **1978 :** « The Theotokos in sixth Century Constantinople », *Journal of Theological Studies*, n. s., 29, p. 79-108.
— **1985 :** *Procopius and the sixth Century*, Berkeley-Los Angeles.
Canart (P.), 1964 : « Les relations politiques et sociales entre Byzance et les Arabes », *DOP*, 18, p. 35-56.
— **1981 :** « Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIe siècle au milieu du XIIIe et le style palestino-chypriote *epsilon* », *Scrittura e civiltá*, 5, p. 17-72.
— **1983 :** « Gli scriptoria calabresi dalla conquista normanna alla fine del secolo XIV », dans : *Calabria bizantina*, Reggio-Rome.
— **1989 :** « Les écritures livresques chypriotes du XIe au XVIe siècle », Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου ἐπιστημονικῶν ἐρευνῶν [Κύπρου], 17, 1987-1988 (Nicosie, 1989), p. 27-53.
Canart (P.) et Dufrenne (S.), 1991 : *Marien Homilien. Faksimileausgabe des Cod. Vat. gr. 1162*, Stuttgart.
Canart (P.), Grosdidier de Matons (D.), Hoffmann (Ph.), 1991 : « L'analyse technique des reliures byzantines et la détermination de leur origine géographique (Constantinople, Crête, Chypre, Grèce) », dans : *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio, colloque, Erice, 1988*, Spolète, p. 751-768.
Canart (P.) et Leroy (J.), 1977 : « Les manuscrits en style de Reggio... », dans : *La paléographie grecque et byzantine, colloque, Paris, 1974*, Paris, p. 241-259.
Carandini (A.), 1963-1964 : « La Secchia Doria : una *Storia di Achille* tardo antica », *Studi miscellanei*, 9, p. 15-16.
Carina Calvi (M.), 1980 : « Le arti suntuarie », dans : *Da Aquileia a Venezia*, Milan, p. 435-505.
Carlier (abbé), 1858 : « Sur l'auteur du missel appelé le Missel des fous », *BSAS*, p. 58-68.
Carlier (C.), 1764 : *Histoire du duché de Valois*, Paris.
Castan (A.), 1889 : *Histoire et description des musées de la ville de Besançon*, Paris.
Cataloghi del museo Campana, 1858 : Rome.
Cat. gén. des mss. des bibl. publiques de France, VI, 1887 : *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, VI, Paris.
— **XXXII, 1897 :** *Idem, XXXII, Besançon*, I, par A. Castan, Paris.
— **LI, 1956 :** *Idem, LI, Archives départementales. Supplément*, Paris.
Cat. somm. peintures, 1981 : *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*, II, Paris.
Cat. vente coll. Castellani, 1884 : *Catalogue de la vente de la collection Castellani*, Paris.
Cat. vente coll. Choiseul-Gouffié, 1818 : cf. *Dubois*, 1818.
Cat. vente coll. Martine de Béhague, 1987 : *Antiquités et objets d'art. Collection de Martine, comtesse de Béhague, provenant de la succession du marquis de Ganay, Vente, Sotheby's Monaco, 5 décembre 1987*, Monaco.
Cat. vente coll. Spitzer, 1893 : *Catalogue de la vente de la collection Fr. Spitzer*, I, Paris, avril-juin 1893, Paris.
Cat. vente Pichon, 1897 : *Catalogue des objets antiques... dépendant de la succession de M. le baron Jérôme Pichon, Paris, Hôtel Drouot*, Paris.
Cavallo (G.), 1967 : *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Florence.
— **1977 :** « Funzione e strutture della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI », dans : *La paléographie grecque et byzantine, colloque, Paris, 1974*, Paris, p. 95-137.
Cavallo (G.) [et Falkenhausen (V. von), Farioli Campanati (R.), Gigante (M.), Pace (V.), Panvini Rosati (F.)], 1982 : *I Bizantini in Italia*, Milan (cf. G. Cavallo, « La cultura italo greca nellaproduzione libraria » ; R. Farioli Campanati, « La cultura artistica-nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo »).
Cecchelli (C.), 1936 : *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano orientali*, I, Rome, 1936.
Cedrenus : éd. E. Bekker, I-II, Bonn, 1838-1839 (*CSHB*).
Cellini (B.) : *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, trad. M. Beaufreton, I-II, Paris, 1965.
Chabouillet (A.) 1858 : *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale...*, Paris.
— **1873 :** « Le diptyque consulaire de Saint-Junien au diocèse de Limoges (rapport sur une notice de Ch. Arbelloté) », *Revue des Sociétés savantes des départements*, 6, 1873 (publ. 1874), p. 272-303.
Chadzidakis, cf. Hadzidakis.
Chartraire (E.), 1897 : *Inventaire du trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens*, Paris-Sens.
— **1911 :** « Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens », *RAC*, 54, p. 260-280, 371-386, 452-468.
— **1918 :** « Note sur un couteau plié ayant servi à une donation au XIIe siècle », *BSAS*, p. 21-23.
Chartraire (E.) et Prou (M.), 1899 : « Notes sur un tissu byzantin », *MSNAF*, 58, p. 269-270.
Chastagnol (A.), 1966 : *Le Sénat romain sous le règne d'Odoacre*, Bonn.
Chastel (A.), 1988 : « *Medietas imaginis*. Le prestige durable de l'icône en Occident », *CA*, 36, p. 99-110.
Chenesseau (G.), 1938 : *Les fouilles de la cathédrale d'Orléans (septembre-décembre 1937)*, Paris, 1938.
Chérest (M.), 1853 : « Nouvelles recherches sur la fête des innocents et la fête des fous... dans l'église de Sens », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, 7, p. 7-82.
Cheynet (J.-C.), Morrisson (C.), Seibt (W.), 1992 : *Les sceaux byzantins de la collection Henri Seyrig*, Paris.
Chifflet (J.-J.), 1624 : *De linteis sepulcrabilis Christi servatoris crisis historica*, Anvers.
Childs (W. A. P.), 1977 : Cf. exp. *Age of Sirituality*, 1977.
— **1979 :** « The Achilles Silver Plate in Paris », *Gesta*, 18, p. 19-26.
Choniates : cf. Nicétas Choniates.
Christe (Y.), 1970 : « A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome », *CA*, 20, 1970, p. 197-206.
— **1973 :** *La vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la seconde Parousie*, Paris, 1973.
Chronique pascale : *Chronicon paschale*, éd. L. Dindorf, I-II, Bonn, 1832 (*CSHB*).
Ciampini (J.), 1690 : *Vetera monimenta...*, I, Rome.
Cimbuleva (J.), 1980 : « Vases à glaçure en argile blanche de Nessèbre (IXe-XIIe siècles) », dans : *Nessèbre*, II, Sofia, 1980.
Clarac (F. de), 1847 : *Description des Musées de sculpture antique et moderne du Louvre*, Paris.
Claude (D.), 1969 : *Die Byzantinische Stadt im 6. Jahrhundert*, Munich.
Clément (C.), 1862 : *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*, Paris.
Coche de La Ferté (É.), 1957 : « Le décor en céramique byzantine au Musée du Louvre », *CA*, 9, p. 187-217.
— **1958 :** *L'antiquité chrétienne au musée du Louvre*, Paris.
— **1961 :** *Bijoux du haut Moyen Age*, Lausanne.
— **1961-II :** « Section des Antiquités chrétiennes. Acquisitions récentes », *RL*, 1961, p. 75-84.
— **1961-III :** « La donation Côte au Musée du Louvre », *RL*, p.117-141.
— **1981 :** *Art de Byzance*, Paris (et réimpr. 1987).
Coche de La Ferté (É.) et Hadzidakis (M.), 1957 : *Collection Hélène Stathatos, les objets byzantins et post-byzantins*, Limoges.
Cochet (J.-B.-D.), 1868 : *Catalogue du musée d'Antiquités de Rouen*, Rouen.
— **1875 :** *Catalogue du musée d'Antiquités de Rouen*, Rouen.
Colardelle (M.), 1983 : *Sépulture et traditions funéraires du Ve au XIIIe siècle ap. J.-C. dans les campagnes des Alpes françaises du nord*, Grenoble.
Collingwood (P.), 1982 : *The Techniques of Tabletweaving*, Londres.
Colwell (E. C.) et Willoughby (H. R.), 1936 : *The Four Gospels of Karahissar*, I-II, Chicago.
Combefis (F.), 1647 : éd. Manuel Paléologue, *In Theodorum fratrem despotam Peloponnesi*, Paris.
Commarmond (A.), 1855-1857 : *Description des antiquités et objets d'art... de la ville de Lyon*, Lyon.
Concasty (M.-L.), 1953 : « Manuscrits grecs originaires de l'Italie méridionale conservés à Paris. Fonds Supplément grec », dans : *Atti dell'VIII Congresso di studi bizantini, Palerme, 1951*, I, Rome, p. 22-34.
Congourdeau (M.-H.), 1990 : *Histoire du christianisme*, VI, *Un temps d'épreuves (1274-1449)*, Paris.
Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies* : éd. et trad. A. Vogt, I-II, Paris, 1935-1940 (Collection byzantine).
Contenau (G.), 1920 : « Mission archéologique à Sidon. Céramique de la colline des murex », *Syria*, 1, p. 290-294.
Conway (H.), 1927 : « Le reliquaire de sainte Radegonde à Poitiers », *Aréthuse*, 4, p. 11-20.
The Coptic Encyclopedia, 1991 : V, New York.
Cornu (G.) et Martiniani-Reber (M.), 1987 : « Splendeur des étoffes orientales : le ménologe de Basile II », *L'Oeil*, n° 381, avril 1987, p. 24-29.
Cornu (S.), 1862 : *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du musée Napoléon III*, Paris.
Corrigan (K.), 1992 : *Visual Polemics in the ninth-Century byzantine Psalters*, Cambridge.
Coste, 1802 : « De l'origine et de l'usage des diptyques consulaires », *Magasin encyclopédique*, 8-4, p. 444-477.
Courajod (L.), 1883 : « Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au musée du Louvre », *GBA*, 28, p. 185-212.
— **1886 :** *La collection Révoil du musée du Louvre*, Caen.
Courajod (L.) et Molinier (É.), 1885 : *Donation Charles Davillier, catalogue des objets exposés au musée du Louvre*, Paris.
Courcelle (P.), 1966 : « Le serpent à face humaine dans la numismatique impériale du Ve siècle », dans : *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol*, éd. R. Chevallier, Paris, p. 343-354.
Courtoy (F.), 1953 : *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo*, Bruxelles.
Cousin (J.), 1941 : « Le diptyque consulaire de Besançon », *MP*, 38, p. 152-155.
Cross (H.) et Sherbowitz-Wetzor (O. P.), 1953 : *The Russian Primary Chronicle, Laurentian text*, Cambridge (Mass.).
Cutler (A.), 1975 : *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Philadelphie-Londres.
— **1984 :** *The aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris.
— **1984-1985 :** « On byzantine Boxes », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 42-43, p. 32-47.
— **1985 :** *The Craft of Ivory. Sources, Techniques and uses in the Mediterranean World A. D. 200-1400*, Washington.
— **1988 :** « Un triptyque byzantin en ivoire : la Nativité du Louvre », *RL*, p. 21-28.
— **1991 :** « Inscriptions and Iconography on some middle byzantine Ivories », dans : *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio. Atti del seminario di Erice, 1988*, Spolète.
Cutler (A.) et Nesbitt (J. W.), 1986 : *L'arte bizantina e il suo pubblico*, I-II, Turin (et réimpr., 1989).
Cutler (A.) et Oikonomides (N.), 1988 : « An Imperial Byzantine Casket and its Fate at a Humanist Hand », *The Art Bulletin*, 70, p. 77-87.

Dabrowska-Zawadzka (E.), 1987 : « La relique de la vraie Croix appartenant à Manuel Comnène », *BSNAF*, p. 91-110.
Dagron (G.), 1974 : *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris.
— **1979 :** « Le culte des images dans le monde byzantin », dans : *Histoire vécue du peuple chrétien*, dir. J. Delumeau, I, Toulouse, p. 133-155.
— **1984 :** *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria*, Paris.
Dalton (O. M.), 1901 : *Catalogue of the early christian Antiquities and Objects from the christian East in the... British Museum*, Londres.
— **1906 :** « A second Silver Treasure from Cyprus », *Archaeologia*, 60, p. 1-24.
— **1911 :** *Byzantine Art and Archeology*, Oxford.
— **1911-II :** « Mediaeval personal Ornaments from Chalcis in the British and Ashmolean Museums », *Archaeologia*, 62, p. 391-404.
— **1912 :** *Franks Bequest. Catalogue of the Finger Rings early christian, byzantine... and later, bequeathed by Sir Augustus Wollaston Franks...*, Londres.
Damilano (P.), 1978 : *Officium festi fatuorum*, éd. et trad. J.-M. Paupert et P. Damilano, Paris.
Darcel (A.), 1867 : *Musée du Moyen Age et de la Renaissance [Louvre]. Série D. Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris.
— **1878 :** « Exposition universelle de 1878. Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro », *GBA*, 18, p. 274-291.
— **1883 :** *Musée national du Louvre... Série D. Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, [3e éd. avec suppl. par É. Molinier], Paris.
— **1891 :** *Id*, [4e éd. avec suppl. par É. Molinier], Paris.
Darrouzès (J.), 1954 : « Les manuscrits du monastère Sainte-Anastasie Pharmacolytria de Chalcidique », *REB*, 12, p. 45-57.
Davidson (G. R.), 1952 : *Corinth. Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies*, XII, *The minor Objects*, Princeton.
Davidson-Weinberg (G.), 1975 : « A medieval Mystery : byzantine Glass Production », *JGS*, 17, 1975, p. 127-141.
Dawkins (R. M.) et Droop (J. P.), 1910-1911 : « Byzantine Pottery from Sparta », *ABSA*, 17, p. 23-28.
Déer (J.), 1955 : « Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie des früeren Mittelalters », *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, 13, p. 48-110.
Deichmann (F. W.), 1958-1989 : *Ravenna, Haupstadt des spätantiken Abendlandes*, I-III, Wiesbaden.
— **1981 :** *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco*, Wiesbaden.
Delamare (F.), Montmitonnet (P.), Morrisson (C.), 1984 : « Une approche mécanique de la frappe des monnaies : application à l'étude de la forme du solidus byzantin », *RN*, 26, p. 7-45.
Delaporte (L.), 1928 : « Cachets orientaux de la collection de Luynes », *Aréthuse*, n° 19, 1928, p. 42-65.
Delatte (A.) et Derchain (P.), 1964 : *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris.
Delbrueck (R.), 1913 : « Porträts Byzantinischer Kaiserinnen », *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäeologischen Instituts*, 28, p. 310-352.
— **1929 :** *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, I-II, Berlin-Leipzig.
— **1933 :** *Spätantike Kaisersporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin-Leipzig.
— **1948 :** « Constantinopler Elfenbeine um 500 », *Felix Ravenna*, 59, p. 1-24.
De Linas : cf. Linas.
Delisle (L.), 1868-1881 : *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale (nationale)*, I-III, Paris.
— **1880 :** « La Bible de Charles le Chauve lacérée en 1706, restaurée en 1878 », dans : Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, p. 351-358.
Delivorias (A.), 1980 : *Guide to the Benaki Museum*, Athènes.
Delmaire (R.), 1989 : *Largesses sacrées et* res privata. *L'*aerarium *impérial et son administration du IVe au VIe siècle*, Rome.
Delvoye (C.), 1965 : « Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople », *CR*, 12, p. 171-210.
— **1967 :** *L'art byzantin*, Paris.
Demangel (R.) et Mamboury (E.), 1939 : *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople*, Paris.
Demougeot (E.), 1986 : « La symbolique du lion et du serpent sur les *solidi* des empereurs d'Occident de la 1re moitié du Ve siècle », *RN*, p. 94-118.
Demus (O.), 1944 : « Studies among the Torcello Mosaics », *The Burlington Magazine*, 1944, p. 41-44.
— **1958 :** « Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei », dans : *Berichte zum XI. Intern. Byzantinisten-Kongress München*, 4-2.
— **1960 :** « Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection », *DOP*, 14, p. 89-119.
— **1984 :** *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-IV, Chicago-Londres.
Dennison (W.) [et Morey (C.)], 1918 : *Studies in East Christian and Roman Art*, II, *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt*, New York-Londres.
De Ridder : cf. Ridder.
Der Nersessian (S.), 1937 : *L'illustration du Roman de Barlaam et Josaphat*, Paris.
— **1955 :** « The Illustrations of the Metaphrasian Menologium », dans : *Late classical and medieval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, p. 222-231.
— **1960 :** « Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection », *DOP*, 14, p. 68-86.
— **1962 :** « The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris. Gr. 510 : a Study of the Connections betxeen Text and Images », *DOP*, 16, p. 197-228.
— **1972 :** « Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus 74 », *JOB*, 21, p. 109-117.
Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989 : éd. *Recherches sur la céramique byzantine, colloque, Athènes, 1987*, Athènes-Paris, (Bulletin de correspondance hellénique, Supplément 18).
Desjardins (G.), 1865 : *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais.
Deville (A.), 1844-1845 : « Description d'un bas-relief en ivoire représentant l'Adoration des mages et des bergers », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, 14, p. 131-139.
— **1845 :** *Catalogue du musée départemental de Rouen*, Rouen.
Devreesse (R.), 1945 : *Le fonds Coislin*, Paris.
— **1955 :** *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale*, Vatican.
Dictionnaire des églises de France, 1966 : IIc, Paris.
Didron (A.-N.), 1858 : « Reliquaire byzantin », *Annales archéologiques*, II, 1845 (rééd. 1858), p. 281-284.
Diederich (T.), 1991 : « Die Siegel der Kölner Erzbischöfe von Bruno I. bis zum Hermann II. », dans : *Kaiserin Theophanu, Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, éd. A. von Euw et P. Schreiner, II, Cologne, p. 89-108.
Diehl (C.), 1892 : « Le trésor et la bibliothèque de Patmos au commencement du XIIIe siècle », *BZ*, 1, p. 488-525.
— **1901 :** *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, I, Paris.
— **1906 :** *Figures byzantines*, I, Paris.
— **1926 :** *Manuel d'art byzantin*, 2e éd., II, Paris.
— **1930 :** « Argenterie syrienne », *Syria*, 11, p. 209-215.
Dielitz (J.), 1884 : *Die Wahl- und Denskprücke... besonders des Mittelalters und der Neuzeit*, Francfort, 1884.
Digenes Akritas : cf. Mavrogordato, 1963.
Diller (A.), 1964 : « Petrarch's greek Codex of Plato », *Classical Philology*, 1964, p. 270-272.
Dimitrov (D.) et Čičikova (M.), 1986 : *Le tombeau antique de Silistra* [en bulgare], Sofia.
Dodd (E. C.), 1961 : *Byzantine Silver Stamps*, Washington.
— **1973 :** *Byzantine Silver Treasures*, Berne.
— **1987 :** « Three early byzantine Silver Crosses », *DOP*, 41, p. 155-179.
Dolcini (L.), 1987 : « Oriente e Occidente nelle stauroteca di Cosenza », *Crticia d'arte*, 52, p. 33-44.
— **1992 :** éd. *La casula di san marco papa*, Florence.
Dölger (F.), 1931 : *Facsimiles byzantinischer Kaiserurkunden.*
— **1950 :** « Der Pariser Papyrus von St Denis als älteste Kreuzzugsdokument », *Actes du VIe Congrès international d'études byzantines, Paris, 1948*, I, Paris, p. 93-102.
— **1959 :** « Zum Elfenbein der Romanos und die Eudokia im Cabinet des Médailles im Paris », *Südost Forschungen*, 18, p. 385-390.
Dölger (F.) et Karayannopoulos (J.), 1968 : *Byzantinische Urkundenlehre*, I, *Die Kaiserurkunden*, Munich, 1968.
Donabédian (P.), 1991 : « Le point sur l'architecte arménien Trdat-Tiridate à l'occasion du millénaire de son œuvre », *CA*, 39, p. 95-108.
Doppelfeld (O.), 1961 : « Das Diatretglas aus dem Gräberbezirk des römischen Gutshofs von Köln-Braunsfeld », *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 5, 1960-1961, p. 7-35.
Doukhouskoy (V.) et Cabal (R.), 1975-1977 : *Catalogue de la galerie Nikolenko*, I-II, Paris.
Dresken-Weiland (J.), 1991 : *Reliefierte Tischplatten aus Theodosianischer Zeit*, Vatican.
Dubois (L.-J.-J.), 1818 : *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques, romaines... formant la collection de feu M. le cte de Choiseul-Gouffié*, Paris.
Du Bourguet (P.), 1964 : *Musée national du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, I, Paris.
— **1973 :** collab. de J. Vandier, *Musée du Louvre. Département des Antiquités égyptiennes. Guide sommaire*, 5e éd., Paris.
Du Cange (C.), 1665 : *Traité historique du chef de S. Jean Baptiste...*, Paris.
— **1678 :** « De imperatorum Constantinopolitanorum... numismatibus », dans : *Glossarium ad scriptores Mediae et infimae latinitatis*, VII, Paris.
— **1680 :** *Historia Byzantina*, I, Paris.
Duchamp (M.), 1989 : « De quelques pierres paléochrétiennes », *Cahiers numismatiques*, 26, p. 468-474.
Duchesne (L.), 1886-1892 cf. *Liber pontificalis*.
Dufrenne (S.), 1966 : *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, Paris.
— **1967 :** « Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XIe siècle », *CA*, 17, p. 177-191.
— **1981 :** « Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins », *JOB*, 31, p. 445-470.
Duft (J.) et Schnyder (R.), 1984 : *Die Elfenbein Einbände der Stiftbibliothek St Gallen*, Beuron.
Dujčev (I.), 1970 : éd. *Le livre du préfet*, Londres, 1970.
Du Mersan (T. M.), 1838 : *Histoire du Cabinet des Médailles, antiques et pierres gravées...*, Paris.
Du Molinet (C.), 1692 : *Le cabinet de la bibliothèque de Sainte-Geneviève*, Paris.
Dumoutet (J.), 1864 : « Mémoire sur les diptyques de la cathédrale de Bourges », *Mémoires lus à la Sorbonne. Archéologie*, 2, p. 229-242.
Dupont (J.), Guicherd (F.), Vial (G.), 1962 : « Le linceul de Saint-Remi », *BLCIETA*, n° 15, p. 38-40.
Durand (G.), 1903 : *Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens*, II, *Mobilier et accessoires*, Amiens-Paris.
Durand (J.), 1987 : « Objets d'art byzantins dans les collections lyonnaises de la première moitié du XIXe siècle », dans : *112e Congrès national des Sociétés savantes, Lyon, 1987*, à paraître.
— **1988 :** « La donation Ganay. La stéatite de l'Hétimasie », *RL*, p. 190-194.
— **1989 :** cf. Metzger (C.), 1989.
— **1990 :** cf. exp. *Nouvelles acquisitions*, 1990.
— **1990-II :** « Le diptyque en ivoire [de la cathédrale de Chambéry] », *L'histoire en Savoie*, 25, juin 1990, p. 47-53.
— **1991 :** « [Le calice Ganay] », *RL*, n° 1, p. 127.
— **1992-I :** « La Vraie Croix de la princesse Palatine au trésor de Notre-Dame de Paris. Observations techniques », *CA*, 40, p. 139-146.
— **1992-II :** « Observations sur le reliquaire de la Vraie Croix de Poitiers, à propos d'un démontage récent », *BSNAF*, sous presse.
Durand (J.) et Vogt (C.), 1992 : « Plaques de céramique byzantine décorative au musée du Louvre et au musée de Sèvres », *RL*, sous presse.
Durliat (M.), 1953 : « La décoration et le mobilier de la cathédrale de Perpignan », *Études roussillonnaises*, 3, p. 234.
Duruy (V.), 1885 : *Histoire des Romains*, VII, Paris.
Duselve (A.), 1853 : « Notes sur divers objets provenant de l'ancienne abbaye du Paraclet, près d'Amiens, et de Longpré-les-Corps-Saints », *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, 4, p. 82-85.
Du Sommerard (A.), 1833-1846 : *Les arts au Moyen Age*, I-IV, Paris.
Du Sommerard (E.), 1883 : *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés...*, 2e éd., Paris, (1re éd. 1863).
Duthuit (G.), 1931 : « Les legs de Gustave Schlumberger aux musées de France. Objets d'art du Moyen Age », *Bulletin des musées de France*, p. 177-178.
Duthuit (G.), 1929 : « La donation Marin Le Roy » [avec P. Vitry], *Bulletin des musées de France*, p. 217-232.
— **1931 :** « Les legs de Gustave Schlumberger aux musées de France. Objets d'art du Moyen Age », *Bulletin des musées de France*, p. 177-178.
— **1933 :** cf. Volbach (W. F.), Salles (G.), Duthuit (G.), 1933.

Ebersolt (J.), 1921 : *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris.
— **1923 :** *Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, Paris.
— **1928 :** « L'aiguière de Saint-Maurice en Valais », *Syria*, p. 31-39.
— **1929 :** *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France pendant les croisades*, Paris-Bruxelles.
Eichler (F.) et Kris (E.), 1927 : *Die Kameen in Kunsthistorichen Museum Wien*, Vienne.
Eisen (G. A.) [et F. Kouchakji)], 1927 : *Glass. Its Origin, History, Chronology...*, York.
Elbern (V. H.), 1983 : « Bronzearbeiten in byzantinischen Zeit », dans : *Bronzen von der Antike bis zum gegenwart*, exp. Münster-Sarrebruck-Hanovre, 1983, p. 29-57.
Eleen (L.), 1977 : « Acts Illustration in Italy and Byzantium », *DOP*, 31, p. 255-278.
Énaud (F.), 1961 : « [Découverte d'un trésor-reliquaire à Saint-Michel d'Aiguilhe près du Puy] », *BSNAF*, p. 149-150.
— **1964 :** « Découverte d'objets-reliquaires à Saint-Michel d'Aiguilhe (Haute-Loire) », *BM*, 122, p. 37-57.
Enlart (C.), 1926 : *Manuel d'archéologie française*, Paris.
Espérandieu (E.), 1925 : *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, IX, Paris.
Ettinghausen (E. S.), 1954 : « Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayi and Saint John Studios », *CA*, 7, p. 79-88.

Ettinghausen (R.), 1962 : *La peinture arabe*, trad. Y. Rivière, Genève (et rééd. 1977).

Eudes de Deuil : *De profectione Ludovici VII in Orientem*, éd. H. Waquet, Paris, 1949 (Documents relatifs à l'histoire des croisades, III).

Evdokimov (P.), 1970 : *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, Bruges, 1970.

Fagerlie (J. M.), 1964 : « A Miliaresion of Romanus III and a Nomisma of Michael IV », *The American Numismatic Society Museum Notes*, 10, p. 227-236.

Falke (O. von), 1913 : *Geschichte der Seidenweberei*, Berlin.

Farioli Campanati (R.), 1982 : cf. Cavallo (G.), 1982.

Favreau (R.) et Michaud (J.), 1975-1986 : *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, I, *Poitou-Charente. 2. Département de la Vienne* ; II, *Limousin : Corrèze, Creuse, Haute-Vienne* ; XI, *Pyrénées-Orientales*, Paris-Poitiers.

Feissel (D.), 1986 : « Le préfet de Constantinople, les poids-étalons et l'estampillage de l'argenterie au VIe et au VIIe siècle », *RN*, p. 119-142.

Félibien (M.), 1706 : *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris.

Feltre, 1885 : *I bacini di re Geilamiro scoperti in Arten di Feltre*, Feltre, 1885.

Festugière (A.-J.), 1970 : éd. et trad. *Vie de Théodore de Sykéôn*, I-II, Bruxelles.

Février (P.-A.), 1978 : « Arles aux IVe et Ve siècles. Ville impériale et capitale régionale », *CR*, 25, p. 127-158.

— **[et Fixot (M.), Goudineau (C.), Kruta (V.)], 1980 :** *La ville antique des origines au IXe siècle*, Paris, 1980 (Histoire de la France urbaine, dir. G. Duby, 1).

Fiocco (G.), 1955 : « Ultime voci della via Altinate », dans : *Anthemon. Scritti in onore di C. Anti*, Florence, nos 367-376.

Firatli (N.), 1969 : « Un trésor du VIe siècle trouvé à Kumluça, en Lycie », dans : *Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trèves, 1965*, Vatican.

— **1990 :** *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, éd. C. Metzger, A. Pralong et J.-P. Sodini, Paris.

Fleury (E. de), 1844 : *Histoire de sainte Radegonde...*, Poitiers.

Fontenay (E.), 1887 : *Les bijoux anciens et modernes*, Paris.

Foss (C.), 1983 : « Stephanus, Proconsul of Asia, and related Statues », dans : *Okeanos. Essays presented to Ihror Sevcenko*, Harvard, p. 196-219.

Frantz (A.), 1934 : « Byzantine illuminated Ornament », *The Art Bulletin*, 16, p. 43-76.

— **1938 :** « Chronology of middle byzantine Pottery in Athens », *Hesperia*, 7, p. 429-467.

Frazer (M. E.), 1970 : « The Djumati Enamels : a twelfth-Century Litany of Saints », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 241-251.

— **1989 :** « The Alexander Plate in Innsbruck and its Companion-Pieces : East of Byzantium ? », *Jewellery Studies*, 3, p. 86.

Frederici (C.) et Houlis (K.), 1988 : *Legature bizantine Vaticane*, Rome.

Frend (W. H. C.), 1972 : *The Rise of the Monophysite Movement*, Cambridge.

Freshfield (E. H.), 1938 : *Roman Law in the later roman Empire. Byzantine Guilds professional and commercial...*, Cambridge.

Frinta (M. S.), 1987 : « Searching for an Adriatic Painting Workshop with byzantine Connection », *Zograf*, 18, p. 12-20.

Froehner (W.), 1884 : dans *Philologus. Supplément*, V, fasc. 1.

— **1905 :** *Collection de la comtesse R. de Béarn*, 1er cahier, Paris.

Frolow (A.), 1948 : « Numismatique byzantine et archéologie des lieux saints », *Archives de l'Orient chrétien*, 1, p. 78-94.

— **1961 :** *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris.

— **1965 :** *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris.

— **1966-I :** « Le médaillon byzantin de Charroux », *CA*, 16, p. 39-50.

— **1966-II :** « Observations sur le médaillon byzantin enchâssé dans le reliquaire de Charroux », *Les monuments historiques de la France*, 12, p. 44-47.

— **1966-III :** « Un bijou byzantin inédit », dans : *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, p. 625-632.

— **1966-IV :** « Observations sur les plaques de gants épiscopaux de la cathédrale d'Orléans », *Les monuments historiques de la France*, Poitiers, p. 625-632.

Fuchs (S.), 1943 : « Bildnisse und Denkmäler aus der Ostrogotenzeit », *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, 19, p. 109-153.

Füeg (F.), 1980 : « Zu einem Solidus des Konstantin VI., 780-797 », *Gazette Suisse de Numismatique*, 30, p. 8-9.

— **1991 :** « Die Solidus Ausgaben 717-803 in Konstantinopel », *Revue Suisse de Numismatique*, 10, p. 35-54.

Gaborit-Chopin (D.), 1978 : *Ivoires du Moyen Age occidental*, Fribourg.

— **1980 :** cf. exp. *Cinq années d'enrichissement*, 1980.

— **1982 :** cf. exp. *Splendeur de Byzance*, 1982.

— **1989 :** « Les trésors de Neustrie du VIIe au IXe siècle d'après les sources écrites : orfèvrerie et sculpture sur ivoire », *La Neustrie, les pays de la Loire de 650 à 850, colloque, Rouen*, éd. H. Atsma, II, Sigmaringen, p. 259-293.

— **1991 :** cf. exp. *Trésor de Saint-Denis*, 1991.

— **1991-II :** cf. Alcouffe (D.) et Gaborit-Chopin (D.), 1991.

Gagé (J.), 1933 : « *Stauros nikopoios*. La victoire impériale dans l'empire chrétien », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 13, p. 370-400.

Galavaris (G.), 1969 : *The Illustrations of the liturgical Homelies of Gregory Nazianzenus*, Princeton.

Gamillschef (E.), 1981 : « Die Handschriftenliste des Johannes Chortasmenos im Oxon. Aed. Chr. 56 », *Codices manuscripti*, 7, p. 52-56.

Gamillscheg (E.) et Harlfinger (D.), 1981-1989 : *Repertorium der Griechischen Kopisten 800-1600*, I, *Handschriften aus Bibliotheken Großbritaniens* ; II, ... *Frankreichs und Nachträge zu den Bibliotheken Großbritaniens*, Vienne.

Garrucci (R.), 1872-1880 : *Storia del arte cristiana*, I-VII, Milan.

Gauthier (M.-M.), 1961 : cf. exp. *Arte romanico*, 1961.

— **1983 :** *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg-Paris.

Gauthier-Walter (M.-D.), 1990 : « Joseph, figure idéale du roi ? », *CA*, 38, p. 25-36.

Gautier (P.), 1981 : « La *Diataxis* de Michel Attaliate », *REB*, 39, p. 5-143.

— **1984 :** « Le *typikon* du sébaste Grégoire Pakourianos », *REB*, 42, p. 5-145.

Gay (V.), 1887-1928 : *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, I-II (II éd. par C. Stein), Paris.

Gazda (E. K.), 1981 : « A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine », dans : *Excavations at Carthage, 1977*, VI, Ann Arbor, 1981, p. 125-181.

Gazet (G.), 1614 : *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas*, Valenciennes.

Geanakoplos (D. J.), 1976 : *Interaction of the « sibling » byzantine and western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)*, New Haven-Londres, 1976.

Geiger (A.), 1979 : *A History of Textile Art*, Londres.

Gérin-Ricard (H. de), 1901 : « Plats d'argent contremarqués à l'époque mérovingienne trouvés à Valdonne », *BACTHS*, p. 27-31.

Giacomotti (J.), 1974 : *Catalogue des majoliques des musées nationaux*, Paris.

Gibert (H.), 1862 : *Catalogue du musée d'Aix*, Aix-en-Provence.

Giraud (J.-B.), 1887 : *Catalogue sommaire des musées de la ville de Lyon*, Lyon.

— **1889 :** « [Quatre plaquettes décoratives du musée de Lyon] », *BSNAF*, p. 171-172.

— **1897 :** *Catalogue sommaire des musées de la ville de Lyon* [nouv. éd.], Lyon.

Girshman (R.), 1962 : *Parthes et Sassanides*, Paris.

Gleize (E.), 1883 : *Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon*, Dijon.

Gnecchi (F.), 1912 : *I Medaglioni romani*, I-III, Milan.

Goldschmidt (A.), 1914-1918 : *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrundert*, I-II, Berlin.

— **1923 :** « Mittelstücke fünfteiliger Elfenbeintafeln des VI. bis VII. Jahrunderts », *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, p. 30-33.

— **1926 :** *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanische Zeit, XI.-XIII. Jahrundert*, IV, Berlin.

Goldschmidt (A.) et Weitzmann (K.), 1930-1934 : *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrunderts*, I, *Kasten*, II, *Reliefs*, Berlin.

Gonse (L.), 1879 : dir. *L'art ancien à l'exposition de 1878*, Paris.

Gonzenbach (V. von), 1984 : « Achillesplatte », dans : *Der Spatrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, éd. H. Cahn et A. Kaufmann-Heinimann, Derendingen, p. 225-307.

Gori (A. F.), 1759 : *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, I-III, Florence.

Grabar (A.), 1931 : « La Sainte Face de Laon », *Seminarium Kondakovianum*.

— **1936 :** *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris.

— **1939 :** *Miniatures byzantines de la Bibliothèque nationale*, Paris.

— **1945 :** « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *CA*, 1, p. 15-34 (et dans : Grabar, 1968-II, no 2).

— **1946 :** *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, *Architecture*, II, *Iconographie*, Paris (et réimpr. Londres, 1972).

— **1948 :** *Les peintures de l'Évangéliaire de Sinope (B. N. Suppl. gr. 1286)*, Paris.

— **1951 :** « Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie », *DOP*, 6, 1951, p. 27-49 (et dans : Grabar, 1968-II, no 18).

— **1951-II :** « Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens », *MJBK*, 2, p. 32-50 (et dans : Grabar, 1968-II, no 22).

— **1953 :** *La peinture byzantine, étude historique et critique*, Genève, 1953 (et réimpr. 1979).

— **1954 :** « Un nouveau reliquaire de saint Demetrios », *DOP*, 8, p. 305-313 (et dans : Grabar, 1968-II, no 35).

— **1956-I :** « L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir », *JS* (et dans : Grabar, 1968-II, I, no 8, p. 81-102).

— **1956-II :** « La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg », *MJBK*, 7, p. 7-25 (et dans : Grabar, 1968-II, no 19).

— **1957 :** *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris (et rééd. 1984).

— **1958 :** *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris.

— **1961 :** « Deux manchettes émaillées byzantines », *CA*, 12, p. 293-296 (et dans : Grabar, 1968-II, no 24).

— **1962 :** « Un reliquaire provenant d'Isaurie », *CA*, 13, p. 49-59 (et dans : Grabar, 1968-II, no 31).

— **1963 :** *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, I, Paris.

— **1964 :** « Un reliquaire provenant de Thrace », *CA*, 14, p. 59-65 (et dans : Grabar, 1968-II, no 32).

— **1966 :** *L'âge d'or de Justinien*, Paris.

— **1968 :** *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton.

— **1968-II :** *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, recueil d'articles, I-III, Paris.

— **1969-I :** « Les cycles d'images byzantines tirées de l'histoire biblique et leur symbolisme princier », *Starinar. Revue de l'Institut archéologique [de Belgrade]*, n. s., 20 ; p. 113-137 (et dans : Grabar, 1980, no VIII).

— **1969-II :** « La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos », *CA*, 19, p. 99-125 (et dans : Grabar, 1979-II, no XII).

— **1970 :** « [À propos de la croix de Michel Cérulaire] », *CA*, 20, p. 235-236.

— **1971 :** « Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien », dans : *La Persia nell Medioevo. Atti del convegno internazionale, Rome, 1970*, Rome, p. 679-707 (et dans : Grabar, 1980, no XII).

— **1971-II :** « La verrerie d'art byzantine au Moyen Age », *MP*, 57, p. 89-127 (et dans : Grabar, 1979-II, no XV).

— **1972 :** *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, Paris.

— **1974 :** « Un bloc byzantin de Beaulieu dans la Corrèze », dans : *Études de civilisation médiévale, IXe-XIe siècles. Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, 1974, p. 363-366 (et dans : Grabar, 1980, no IX).

— **1975 :** *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise.

— **1976 :** *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe-XIVe siècles)*, II, Paris.

— **1979 :** *La peinture byzantine, étude historique et critique*, Genève, 1979 (réimpr. de 1953).

— **1979-II :** *L'art paléochrétien et l'art byzantin. Recueil

d'études 1967-1977, Londres, 1979.

— **1980 :** *L'art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales*, recueil d'articles, Londres, 1980.

— **1984 :** *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, 2e éd., Paris (1re éd. 1957).

Grabar (A.) et Manoussacas (M.), 1979 : *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise.

Graeven (H.), 1898-1900 : *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in Photographischer Nachbildung*, I-II, Rome.

— **1899 :** « Der Heilige Markus in Rom und der Pentapolis », *Romische Quartalschrift*, 13, p. 109.

Grégoire (H.), 1907 : « L'ἔπαρχος Ῥώμης. À propos d'un poids-étalon byzantin », *Bulletin de correspondance hellénique*, 31, p. 321-327.

Grégoire le Grand, Dialogues : éd. A. de Vogüé, III, Paris, 1980 (Sources chrétiennes, 265).

Grégoire de Tours, Histoire des Francs : éd. B. Frusch, 1937-1951 (MGH, Scriptores rerum Merovingicarum).

Greifenhagen (A.), 1970-1975 : *Schmuckarbeiten in Edelmetall*, I-II, Berlin.

Grierson (P.), 1955 : « The Kyrenia Girdle of Byzantine Medallions and Solidi », *The Numismatic Chronicle*, 6e s., 15, p. 55-70.

— **1959 :** « Solidi of Phocas and Heraclius : The chronological Framework », *The Numismatic Chronicle*, 6e s., 19, p. 131-141.

— **1966 :** « Harold Hardrada and Byzantine Coin Types in Denmark », *Byzantinische Forschungen*, 1, p. 124-138.

— **1968 :** *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, II, *Phocas to Theodosius III (602-717)*, I-II, Washington.

— **1973 :** *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, III, *Leo III to Nicephorus III (717-1081)*, I-III, Washington.

— **1982 :** *Byzantine Coins*, Londres-Berkeley.

1982-II : *Byzantine Coinage*, Washington.

— **1991 :** *Coins of Medieval Europe*, Londres.

Grierson (P.) et Blackburn (M.), 1986 : *Medieval European Coinage*, I, *The Early Middle Ages*, Cambridge.

Grigg (R.), 1979 : « The cross-and-bust Image : some Tests of a recent Explanation », *BZ*, 72, p. 16-33.

Grimme (E. G.), 1972 : *Der Aachener Domschatz*, Düsseldorf.

Grivaud de La Vincelle (C. M.), 1817 : *Recueils de monuments antiques, la plupart inédits et découverts dans l'ancienne Gaule*, Paris.

Gröbbels (J. W.), 1905 : *Der Reihengräberfund von Gammertingen*, Munich.

Grönwoldt (R.), 1964 : *Textilien*, I, *Webereien und Stickereien des Mittelalters*, Hanovre.

Gros de Boze (C.), 1759 : « Description historique d'un médaillon d'or de Justinien », *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 26, p. 523-531.

Grosdidier de Matons (D.), 1984 : *Recherche sur les reliures byzantines. I. L'atelier du monastère de Sainte-Anastasie Pharmacolytria en Chalcidique*, thèse EPHE, Paris, (dactyl.).

— **1991 :** « Nouvelles perspectives de recherche sur la reliure byzantine », dans : *Paleografia e codicologia graeca. Atti del II colloquio internazionale, Berlin-Wolfenbüttel, 1983*, éd. D. Harlfinger et G. Prato, Alexandrie, p. 409-430.

Grosdidier de Matons (D.) et Hoffmann (P.), 1989-I : « Reliures chypriotes à la Bibliothèque nationale de Paris », Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου ἐπιστημονικῶν ἐρευνῶν [Κύπρου], 17, 1987-1988 (Nicosie, 1989), p. 209-259.

— **et —, 1989-II :** « Un groupe de reliures byzantines provenant du monastère athonite de Kastamonitou », dans : *La legatura dei libri antichi tra conoscenza, valorizzazione e tutela. Colloque, Parme, 1989*, à paraître.

Grüneisen (W. de), 1912 : « Un chapiteau et une imposte provenant d'une ville morte. Étude sur l'origine et l'époque des chapiteaux-corbeille », *Oriens christianus*, 2, 1912, p. 281-316.

Guarducci (M.), 1989-1990 : « Licinia Eudoxia imperatrice d'Occidente », *Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma*, 93, p 41-52.

Guicherd (F.), 1955 : « Étude concernant un tissu extrait des reliques de saint Remi », *BLCIETA*, no 1, p. 15-18.

— **1958 :** « Le tissu aux griffons du Monastier-sur-Gazeilles », *BLCIETA*, no 7, p. 24-35.

— **1960 :** [*Dossier de recensement déposé au Musée historique des tissus à Lyon*].

Guidobaldi (F.), 1989 : « Origine constantinopolitana e provenienza romana di quattro capitelli de VI secolo oggi a Lione », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 101, p. 317-364.

Guiffrey (J.), 1885-1886 : *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, I-II, Paris.

— **1894-1896 :** *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, I-II, Paris.

Guilland (R.), 1922 : « Le palais de Théodore Métochite », *Revue des études grecques*, 35, p. 82-87.

Guillou (A.), 1974 : *La civilisation byzantine*, Paris.

— **1979 :** « Rome, centre de transit des produits de luxe d'Orient au haut Moyen Age », *Zograf*, 10, p. 17-21.

Hadermann-Misguish (L.), 1979 : « Pour une datation de la staurothèque d'Eztergom à l'époque tardo-Comnène », *Sbornik Narodnog Museja*, 9-10, p. 289-299.

— **1983 :** « Pelagonitissa et Kardiotissa : variantes extrêmes du type Vierge de tendresse », *Byz.*, 53, p. 1-16.

Hadzidakis (M.), 1944 : « Un anneau byzantin du musée Benaki », *Byzantinisch-Neugrieschische Jahrbücher*, 17, p. 174-206.

Hahn (W.), 1973-1981 : *Moneta Imperii Byzantini*, I : *Von Anastasius I. bis Justinianus I. (491-565)* ; II : *Von Justinus II. bis Phocas (565-610)* ; III : *Von Heraclius bis Leo III. Alleinregierung (610-720)*, Vienne, 1973-1975-1981.

— **1989 :** *Moneta Imperii Romani-Moneta Imperii Byzantini. Die Ostprägung des römischen Reiches im 5. Jhd. (408-491)*, Vienne.

Hahnloser (H. R.) et Brugger-Koch (S.), 1985 : *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrunderts*, Berlin.

Haldon (J. F.), 1984 : *Byzantine Praetorians*, Bonn.

— **1990 :** *Byzantium in the seventh Century. The Transformation of a Culture*, Cambridge.

Hall (R.), 1986 : *Egyptian Textiles*, Aylesbury.

Han (V.), 1975 : « The Origin and Style of medieval Glass found in the central Balkans », *JGS*, 17, p. 114-126.

Harden (D. B.), 1972 : « Ancient Glass, III : Post-Roman », *The Archaeological Journal*, 128, p. 77-103.

Harlfinger (D. et J.) *et al.*, 1978 : cf. exp. *Griechische Handschriften*, 1978.

Harrazi (N.), 1982 : *Chapiteaux de la grande Mosquée de Kairouan*, Tunis.

Harrison (R. M.), 1986 : *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, I, Princeton.

— **1989 :** *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, Austin.

Harrison (R. M.) et Firatli (N.), 1965 : « Excavations at Saraçhane in Istanbul. First preliminary Report », *DOP*, 19, p. 231-236.

— **et — 1966 :** « Excavations at Saraçhane in Istanbul. Second preliminary Report », *DOP*, 20, p. 223-224.

Hase (C.-B.), 1828 : éd. Léon Diacre, Bonn (CSHB).

Haseloff (A.), 1901 : *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale*, Trèves.

Haseloff (G.), 1990 : *Email im Frühen Mittelalter, frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu dem Karolingern*, Marbourg.

Hauberg (P.), 1900 : « De l'influence byzantine sur les monnaies de Danemark au XIe siècle », dans : *Congrès international de numismatique*, Paris, p. 335-345.

Hayes (J. W.), 1980 : « Problèmes de la céramique des VIIe-IXe siècles à Salamine et à Chypre », dans *Colloques internationaux du CNRS, Lyon, 1978*, Paris, p. 375-380.

Heikamp (D.) et Grote (A.), 1974 : *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, II, *I vasi*, Florence.

Heintze (H. von), 1961 : *Römische Porträt-Plastik aus des sieben Jahrunderten*, Stuttgart.

— **1971 :** « Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn : zur stilistischen Entwitlung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrundert », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 14, p. 61-91.

Hellmann (M. C.), 1991 : « W. Froehner et Chypre », *Centre d'études chypriotes. Cahier*, no 16, p. 17-28.

— **1992 :** « Wilhelm Froehner, le commerce et les collections d'antiquités égyptiennes » [avec F. S. Bakhoum], *JS*, sous presse.

Hendy (M. F.), 1969 : *Coinage and Money in the Byzantine Empire, 1081-1261*, Washington.

— **1985 :** *Studies in the Byzantine monetary Economy, c. 300-c. 1450*, Cambridge.

Henne (H.), 1924 : *Rapport sur les fouilles de Tell Edfou (1921-1922)*, Le Caire.

Héron de Villefosse (A.), 1884 : « Feuille de diptyque consulaire conservée au musée du Louvre », *GA*, p. 117-128.

— **1892 :** « Vase en argent de travail romain récemment offert au musée du Louvre », *BSNAF*, p. 239-246.

— **1896 :** [*et al.*] *Musée du Louvre. Département des Antiquités grecques et romaines. Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris.

— **1910 :** « Coupes d'argent de basse époque découvertes à Valdonne », *BSNAF*, p. 246-253.

— **1915 :** « L'ivoire de Peiresc », *MSNAF*, 75, 1915-1918, p. 267-295.

Héron de Villefosse (A.) et Michon (É.), 1902 : « Musée du Louvre. Département des Antiquités grecques et romaines. Acquisitions de l'année 1902 », *BSNAF*, p. 375-376.

Hessen (O. von), 1975 : *Secondo contributo alla archeologia longobarda in Toscana*, Florence.

Hetherington (P.), 1988 : « Byzantium in Provence. A greek Icon for a western Patron », *GBA*, 111, p. 277-283.

Hoffmann (P.), 1982 : « Reliures crétoises et vénitiennes provenant de la bibliothèque de Francesco Maturanzio... », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*, 94, p. 729-757.

— **1983 :** « La collection de manuscrits grecs de Francesco Maturanzio, érudit pérugin », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*, 95, p. 89-147.

— **1985 :** « Une nouvelle reliure byzantine au monogramme des Paléologues (*Ambrosianus* M. 46 sup. = *GR*. 512) », *Scriptorium*, 39, p. 274-281.

— **1990 :** « [Compte rendu de *Tranchefiles*, 1989] », *Bulletin du bibliophile*, p. 431-440.

Holum (K. G.), 1982 : *Theodosian Empresses. Women and imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Londres.

Homolle (T.), 1892 : éd. A. Dumont, *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie*, Paris, 1892.

Houdoy (J.), 1880 : *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai...*, Paris.

Hubert (J.), Porcher (J.), Volbach (W. F.), 1968 : *L'Empire carolingien*, Paris.

Hunger (H.), 1965 : *Das Reich der neuen Mitte*, Graz.

Hunger (H.) et Kresten (O.), 1980 : « Archaisierende Minuskel und Hodegonstil im 14. Jahrhundert », *JOB*, 29, p. 187-236.

Ignace-Joseph de Jésus-Maria (J. Samsom dit), 1646 : *Histoire ecclésiastique de la ville d'Abbeville et de l'archidiaconé du Poitou...*, Paris.

Inan (J.) et Rosenbaum (E.), 1966 : *Roman and Early Portrait Sculpture in Asia Minor*, Londres.

Inan (J.) et [Alföldi-] Rosenbaum (E.), 1979 : *Romische und frübyzantinische Porträtplastik aus der Türkei, neue Funde*, Mayence.

Inventaire de 1660 : « Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif de 1660 », *BSAS*, 1863.

Inventaire de 1791 : *Inventaire des diamans de la Couronne*, 2e partie, Paris, 1791.

Ioannidaki-Dostoglou (E.), 1989 : « Les vases de l'épave byzantine de Pélagonnèse-Halonnèse », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 157-171.

Ioannou-Giannara (T.), 1986 : Ἑλληνικὲς κλωστίνες συνθήσεις : δαντέλες, Athènes.

Irigoin (J.), 1959 : « Pour une étude des centres de copie byzantins », *Scriptorium*, 13, p. 177-209.

— **1963 :** « Un groupe de reliures crétoises (XVe siècle) », Κρητικὰ Χρονικά, 15-16, 1961-1962 (publ. 1963), p. 102-112.

— **1975 :** « La culture grecque dans l'Occident latin du VIIe au XIe siècle », dans : *La cultura antica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo, colloque, Spolète, 1974*, Spolète, p. 425-456.

— **1977 :** « Une écriture du Xe siècle, la minuscule bouletée », dans : *La paléographie grecque et byzantine, colloque, Paris, 1974*, Paris, p. 191-199.

— **1981 :** « La reliure byzantine », dans : Baras (E.), Vezin (J.), Irigoin (J.), *La reliure médiévale. Trois conférences d'initiation*, 2e éd., Paris (1re éd. 1978).

— **1981-II :** « La culture byzantine dans l'Italie méridionale », dans : *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo..., colloque, Rome, 1979*, Rome, p. 587-603.

— **1982** : « Un groupe de reliures byzantines au monogramme des Paléologues », *Revue française d'histoire du livre*, 36, p. 273-285.
— **1990** : « Platon, *République et Timée* », dans : *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, p. 143-145.

Jakobs (P. H. F.), 1987 : « Das sogenannte Psamatia-Relief aus Berlin und die Beziegung zu den Konstantinopler Scheinsarkophagen », *Istanbuler Mitteilungen*, 37, p. 210-217.
Jakobson [= Yakobson] (A. L.), 1950 : « The Medieval Chersonese XIIth-XIVth C. », *Materials for the Archeology in USSR*, 17.
— **1979** : *Keramica i keramicheskoe proizyodstvo srednevekovovoi tavviki*, Léningrad.
Jalabert (L.) et Mouterde (R.), 1939 : *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, II, Paris.
Janin (R.), 1964 : *Constantinople byzantine*, 2e éd., Paris.
— **1969** : *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I, *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique* ; III, *Les églises et les monastères*, Paris.
Jean Damascène : éd. J.-P. Migne, *Patrologia series graeca*, 94-96 ; éd. B. Kotter, I-IV, Berlin, 1965-1981.
Jenkins (R.), 1966 : *Byzantium. The imperial Centuries AD 610-1071*, Londres.
Jeroussalimskaja (A.), 1961 : « Le tissu en soie de Bahram-Gour du sépulcre de Mochtchevaja Balka », *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaja*, 5, p. 40-50.
— **1980** : « Une soierie récemment trouvée dans le tombeau de Mochtchevaja Balka, Caucase septentrional », dans : *Documenta Textitilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, Munich, p. 123-128.
Johnstone (P.), 1967 : *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres.
Jones (A. H. M.), 1964 : *The Later Roman Empire*, I-III, Oxford.
Jouanna (J.), 1992 : *Hippocrate*, Paris.
Journal des savants, 1681 : « Clypeus votivus exhibens Scipionis Africani memorandam actionem... », *JS*, p. 162-163.
Juhel (V.), 1991 : « Le bain de l'Enfant-Jésus des origines à la fin du XIIe siècle », *CA*, 39, p. 111-132.
Julliot (G.), 1877 : « Inventaire des reliques et reliquaires, joyaux et ornemens estans au trésor... de Sens », *BSAS*, p. 339-393.
— **1885** : *Trésor de la cathédrale de Sens*, Sens.
— **1885-II** : « Notices sur les ornements pontificaux donnés par la comtesse de Bastard d'Estang », *BSAS*, p. 365-367.
— **1897** : « Les deux feuillets du diptyque de Sens et un troisième qui en dérive », *BSAS*, p. 47-57.
Jungfleisch (M.), 1932 : « Les déneraux et estampilles byzantins en verre de la collection Froehner », *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 14, p. 233-256.

Kadar (Z.), 1978 : *Survivals of greek zoological Illuminations in byzantine Manuscripts*, Budapest.
Kaegi (W. E.), 1968 : *Byzantium and the Decline of Rome*, Princeton.
Kaibel (G.), 1878 : *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.
Kalavrezou-Maxeiner (I.), 1977 : « Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory », *DOP*, 31, p. 305-325.
— **1978** : « The Portraits of Basil I in Paris. Gr. 510 », *JOB*, 27, p. 19-24.
— **1985** : *Byzantine Icons in Steatite*, I-II, Vienne, 1985.
Kantorowicz (E.), 1960 : « On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection », *DOP*, 14, p. 4-16.
— **1965** : « The *King's Advent* and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina », dans : E. Kantorowicz, *Selected Studies*, Locust Valley.
Kapitän (G.), 1980 : « Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI secolo di Marzamemi », *CR*, 27, p. 71-136.
Kautzsch (R.), 1936 : *Kapitellstudien*, Berlin-Leipzig.
Keck (A. S.), 1930 : « A Group of italo-byzantine Ivories », *The Art Bulletin*, 12, p. 147-162.
Kédrénos, cf. Cedrenus.
Kendrick (A. F.), 1925 : *Catalogue of Early Medieval Woven Fabrics*, Londres.
Kent (J. P. C.), 1981 : *The Roman Imperial Coinage*, VIII, *The Family of Constantine I, A.D. 337-364*, Londres.
— **1992** : « IMP XXXXII COS XVII PP. When was it struck and what does it tell us ? », dans : *Florilegium numismaticum. Studia in honorem U. Westermark edita*, Stockholm, p. 189-196.
Kent (J. P. C.) et Painter (K. S.), 1977 : cf. exp. *Wealth of the roman World*, 1977.
Kessler (H. L.), 1977 : « Paris. Gr. 102 : a rare illustrated Acts of the Apostles », *DOP*, 27, p. 211-216.
— **1977** : cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.
Kisa (A.), 1908 : *Das Glas im Altertume*, I-III, Leipzig.
Kitzinger (E.), 1946 : « List of early byzantine Animal and Birds Capitals », *DOP*, 3, p. 61-72.
— **1954** : « The Cult of Images before Iconoclasm », *DOP*, 8, p. 83-150.
— **1958** : « Byzantine Art in the Period between Justinian and the Iconoclasm », dans : *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, Munich, 1958*, IV, Munich, p. 1-50.
— **1964** : « Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art », *Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta* (Belgrade), 8, 1, p. 185-193.
— **1976** : *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, Bloomington-Londres.
— **1977** : *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Londres.
— **1980** : « Christian Imagery, Growth and Impact », dans : *Age of Spirituality. A Symposium*, éd. K. Weitzmann, New York, p. 141-163.
— **1988** : « Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art », *CA*, 36, p. 51-73.
Kitzinger (E.) et Tronzo (W.), 1978 : « [Compte rendu de Volbach, 1976] », *American Journal of Archeology*, 82, p. 131-132.
Kjellin [= Kjellen] (H.), 1956 : *Ruska Ikoner*, Stockholm.
Koechlin (R.), 1906 : *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, II, *Ivoires et sculptures*, Paris.
Kohler (C.), 1896 : *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève*, II, Paris.
Kollwitz (J.), 1941 : *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin.
— **1959** : article « Elfenbein », dans : *Reallexicon für Antique und Christentum*, IV, Stuttgart.
Kollwitz (J.) et Herdejürgen (H.), 1979 : *Die ravennatischen Sarkophage*, Berlin.
Kondakov (N.), 1892 : *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort.
— **1926** : « Les costumes orientaux à la cour byzantine », *Byz.*, 1, p. 1-49.
— **1928** : « L'icône russe. Album », *Seminarium Kondakovianum*, 1.
Kornbluth (G.), 1983 : « Carolingian Intaglios and their byzantine Precursors », dans : *Byzantine Studies Conference*, Durham.
Kötzsche (D.), 1973 : *Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlin.
Koutava-Delivoria (B.), 1990 : « Siklat, siglaton, sigillatum », *Studies in Byzantine Sigillography*, 2, p. 49-53.
Krautheimer (R.), 1977 : éd. *Corpus Basilicarum Christianarum Romae, le basiliche paleocristiane di Roma, sec. IV-XI*, V, Vatican-New York.
Kresten (O.), 1965 : « Zur Frage der *Litterae caelestes* », *JOB*, 15, p. 13-20.
Krickelberg-Pütz (A. A.), 1982 : « Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid », *Aachener Kunstblatter*, 50, p. 9-141.
Kris (E.), 1929 : *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italianischen Renaissance*, I-II, Vienne.
Künzl (E.), 1980 : « Ein Römischer Silberbecher aus Apullum / Alba Julia (Rümanien) », *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 10, p. 261-288.
Küppers (L.) et Mikat (P.), 1966 : *Der Essener Münsterschatz*, Essen.

Labarte (J.), 1864-1866 : *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, I-II, Paris.
Laborde (L. de), 1852-1853 : *Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du musée du Louvre*, I-II, Paris.
— **1857** : *Id.*, nouv. éd., I-II, Paris.
Lafaurie (J.), 1956 : « [Un sesquisolidus inédit de Justin Ier] », *Bulletin de la Société française de numismatique*, 11, p. 36.
Laffitte (M.-P.) [et Goupil (V.)], 1991 : *Reliures précieuses*, Paris.
Lafond (J.), 1968 : « Découverte de vitraux historiés du Moyen Age à Constantinople », *CA*, 18, p. 231-238.
Lafontaine-Dosogne (J.), 1964-1965 : *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I-II, Bruxelles.
— **1967** : *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de saint Siméon Stylite le jeune*, Bruxelles.
— **1976** : « Une icône d'Angelos au musée de Malines et l'iconographie de saint Jean-Baptiste ailé », *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, 48 (publ. 1978), p. 121-144.
— **1981** : « Le *diptychon Leodiense* du consul Anastase (Constantinople 517) et le faux des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 49-50, p. 5-19.
— **1987** : *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain.
— **1987-II** : « L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 56, p. 13-47.
— **1991** : « Die byzantinische Kunst nach dem Ikonoclasmus bis zur Mitte des 11. Jahrunderts : Miniaturen, Elfenbein, Goldarbeiten, Email, Glas, Kristall, Stoffe », dans : *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausens*, éd. A. von Euw et P. Schreiner, II, Cologne, 1991, p. 63-85.
Lamm (C. J.), 1929-1930 : *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, I-II, Berlin.
Lampros (S.), 1911 : *Empereurs byzantins. Catalogue illustré de la collection de portraits des empereurs de Byzance...*, Athènes-Rome.
Lange (R.), 1964 : *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen.
Lapauze (H.), 1907 : *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris.
— **1925** : *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris.
Laporte (J.-P.), 1988 : *Le trésor des saints de Chelles*, Chelles.
Lasko (P.), 1972 : *Ars sacra*, Londres.
Lassus (J.), 1960 : « Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du musée du Louvre », *MP*, 51, p. 129-148.
Laurent (V.), 1936 : « Amulettes byzantines et formulaires magiques », *BZ*, 36, p. 300-315.
— **1952** : *La collection C. Orghidan*, I, *Documents de sigillographie byzantine*, Paris.
— **1958** : « L'emblème du lis dans la numismatique byzantine : son origine », dans : *Centennial Publication of the American Numismatic Society*, éd. H. Ingold, New York, 1958, p. 417-427.
— **1963** : *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, V, 1-3, *L'Église*, Paris, 1963-1972.
— **1981** : *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, II, *L'administration centrale*, Paris.
Lazarev (V.), 1967 : *Storia della pittura bizantina*, Turin.
Lazzarini (C.) et Canal (E.), 1983 : « Ritrovamenti di ceramica graffita bizantina in laguna e la nascita del graffito veneziano », *Faenza*, 69, p. 11-59.
Leboeuf (J.), 1743 : *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre...*, I-II, Auxerre.
Le Brun Dalbanne (E.), 1864 : « Le trésor de la cathédrale de Troyes », *Mémoires lus à la Sorbonne. Archéologie*, 1864, p. 185-227.
Lehmann (P. W.), 1953 : *Roman Wall Paintings from Boscoreale*, Cambridge (Mass.).
Lemerle (P.), 1971 : *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur l'enseignement et la culture à Byzance des origines au Xe siècle*, Paris.
— **1977** : *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris.
— **1979-1981** : éd. *Les plus anciens recueils des Miracles de saint Démétrius*, I-II, Paris.
Le Mire (A.), 1622 : *Fasti Belgici et Burgundici*, Bruxelles.
Lenormant (C.), 1834-1850 : *Trésor de numismatique et de glyptique. Recueil général de bas-reliefs et d'ornements*, I-XX, Paris.
Lenormant (F.), 1875 : « Peintures d'un manuscrit de Nicandre », *GA*, 1, p. 125-127.
— **1879** : « [Cure-oreille en or découvert à Constantinople] », *GA*, 5, p. 120.
Lepage (C.), 1971 : « [Inscriptions de bracelets d'or] », *BSNAF*, p. 321-322.
Lepelley (C.), 1991 : « Y eut-il au IVe siècle une idéologie chrétienne du pouvoir impérial ? », dans : *L'idéologie du pouvoir monarchique dans l'Antiquité, colloque, Lyon-Vienne, 1989*, Paris, p. 105-114.
Leveau (P.), 1985 : éd. *L'origine des richesses dépensées dans les villes antiques*, Aix-en-Provence.
Levi (D.), 1947 : *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton-Londres-La Haye.
Liber pontificalis : éd. L. Duchesne, I-II, Paris, 1886-1892 (et rééd. par C. Vogel, I-III, Paris, 1955-1957). Éd. de la 1re partie par T. Mommsen, Berlin, 1898 (*MGH*).
Lilie (R. J.), 1976 : *Die byzantinischen Reaktion auf die Ausbreitung der Araber*, Munich.
LIMC : *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-Munich, I-V, 1981-1990 (jusqu'à : Kenchrias ; en cours).
Linas (C. de), 1877 : *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, I, Arras-Paris.
— **1885-I** : « Anciens ivoires sculptés. Le triptyque byzantin de la collection Harbaville, à Arras », *RAC*, 3, p. 13-40.
— **1885-II** : « Les crucifix champlevés polychromes en plate peinture et les croix émaillées », *RAC*, 3, p. 453-478.
Linfert (A.), 1974 : « Eine Kanne für den Isis-Kult ? — oder nur *nature morte* », *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 14, p. 17-27.
Lipinski (A.), 1960 : « La Corona Ferrea », *CR*, 7, p. 191-236.
— **1975** : *Oro, argento, gemme e smalti, tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Florence.
Lippold (G.), 1951 : *Antike Gemälde Kopien*, Munich.
Little (C.), 1985 : « A new Ivory of the Court School of Charlemagne », dans : *Studien zur Mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburstag*, Munich, p. 11-28.
Liutprand de Crémone : *Antapodosis*, éd. G. H. Pertz, Hanovre, 1839 ; éd. E. Dümmler, Hanovre, 1877. Trad. française : cf. Pognon (E.), 1947-II.
Livre des cérémonies : cf. Constantin VII.
Llot (le p.), 1591 : *Dels miracles... de la santa reliquia del bras... del glorios sant Joan Baptista*, Perpignan.
Lombard (M.), 1978 : *Les textiles dans le monde musulman*, VIIe-XIIe siècle, Paris.
Longhurst (M. H.), 1927 : *Victoria and Albert Museum. Department of Architecture and Sculpture. Catalogue of Carvings in Ivory*, Londres.
Longpérier (A. de), 1855 : « Poids fabriqué sous Justinien Ier », *Athenaeum français*, 1, p. 84-86 (et dans : Longpérier, *Oeuvres*, II, Paris, 1883, p. 356-358).
— **1874** : « Inscriptions de la France... par M. F. de Guilhermy... Compte rendu », *JS*, p. 592-613 (et dans : Longpérier, *Oeuvres*, VI, Paris, 1884, p. 80-112).
— **1879** : « Le *missorium* de Geilamir, roi des Vandales, et les monuments analogues », *GA*, 5, p. 54-56.
Longuet (H.), 1943 : « Deux monnaies de Manuel l'Ange Comnène ducas, empereur de Thessalonique », *RN*, p. 137-143.
Lopez Sabatino (R.), 1945 : « Silk Industry in the Byzantine Empire », *Speculum*, 20, p. 1-42.
L'Orange (H. P.), 1933 : *Studien zur Geschichte des Spätantiken Porträts*, Oslo.
— **1961** : « Der subtil Stil. Eine Kunstströmung aus der Zeit um 400 nach Christus », *Antike Kunst*, 4, p. 68-74.
— **1984** : « Spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zum Ende der Konstantinen Söhnen », dans : *Das Römische Herrscherbild*, éd. Wegner-Gross, III, 4, Berlin.
Louvet (P.), 1631 : *Histoire et antiquitez du pais de Beauvaisis*, I-II, Beauvais.
Lowden (J.), 1988 : « Observations on illuminated byzantine Psalters », *The Art Bulletin*, 70, p. 241-260.
Lucchesi-Palli (E.), 1942 : *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumsaüle von S. Marco in Venedig*, Prague.
— **1977** : cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.

Mabillon (J.), 1704 : *Librorum de re diplomatica supplementum*, Paris.
— **1706** : *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, III, Paris.
Mc Cormick (M.), 1986 : *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the early medieval West*, Cambridge-Paris.
Mc Credie (J. R.), 1979 : « Samothrace : supplementary Investigations 1968-1977 », *Hesperia*, 48, p. 20-29.
Macridy [= Makridy] (T.), Megaw (A. H. S.), Mango (C.), Hawkins (E.), 1964 : « The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul », *DOP*, 18, p. 299-315.
Maguire (H.), 1977 : « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *DOP*, 31, p. 123-174.
— **1990** : « Garments pleasing to God. The Significance of domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period », *DOP*, 44, p. 215-224.
Mallon (J.), 1948 : « L'écriture latine de la chancellerie impériale », *Acta Salmaticensia. Filosofía y letras*, 4-2.
Mancinelli (F.), 1975 : « La chasuble du pape saint Marc à Abbadia San Salvatore », *BLCIETA*, nº 41-42, p. 119-137.
Mango (C.), 1963 : « Antique Statuary and the Byzantine Beholder », *DOP*, 17, p. 53-76.
— **1972** : *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Londres-Engelwood Cliffs (N. J.).
— **1978** : « Storia dell'arte », dans : *La civiltà bizantina dal IX all'XI secolo*, Bari, p. 241-323.
— **1985** : *Le développement urbain de Constantinople*, Paris.
Mango (M. M.), 1986 : cf. exp. *Silver from early Byzantium*, 1986.
Mango (C.), 1986-II : *The Art of Byzantine Empire (312-1453)*, Toronto.
— **1988** : « La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéon », *CA*, 36, p. 41-49.
— **1990** : « Constantine's Mausoleum and the Translation of Relics », *BZ*, 83, p. 51-62.
Mansi (J. D.), 1902 : *Sacrarum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florence-Venise, 1759-1798 et Paris-Leipzig, 1902.
Manuscrits grecs datés, 1989 : *Les manuscrits grecs datés des XIIIe et XIVe siècles conservés dans les bibliothèques publiques de France*, I, *XIIIe siècle*, dir. C. Astruc, Paris.
Marca (P. de), 1666 : *Opuscula*, éd. É. Baluze, I, Paris, 1681.
Marquet de Vasselot (J.-J.), 1906 : *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, I, *Orfèvrerie et émaillerie*, Paris.
— **1914** : *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du Moyen Age au XVIIe siècle*, Paris.
— **1922-I** : « À propos de quelques gemmes des anciennes collections de la Couronne », dans : *Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1921. Compte rendu analytique*, Paris, p. 192-194.
— **1922-II** : « Un coffret byzantin récemment acquis par le musée du Louvre », *BSNAF*, p. 138-139.
Markus (R.), 1990 : *The End of Ancient Christianity*, Cambridge.
Maršak (B. I.), 1982 : « Zur Toreutik der Kreuzfahrer », dans : *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, Berlin.
Marlot (G.), 1647 : *Le tombeau du grand saint Remy, apôtre tutélaire des Gaules*, Reims (et rééd. 1938).
Martène (E.) et Durand (U.), 1717 : *Voyage littéraire de deux religieux de la Congrégation de Saint-Maur*, I-II, Paris.
Martin (J. R.), 1954 : *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton.
Martini (L.) et Rizzardi (C.), 1990 : *Avori bizantini e medievali nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenne.
Martiniani-Reber (M.), 1986 : *Soieries sassanides, coptes et byzantines. Lyon, Musée historique des tissus*, Paris.
Maskell (A.), 1872 : *A Description of the Ivories Ancient and Medieval in the South Kensington Museum*, Londres.
Matthiae (G.), 1971 : *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Rome.
Matzulewitsch (L.), 1929 : *Byzantinische Antike. Studien auf Grund des Silbergefasse der Ermitage*, Berlin-Leipzig.
Maurice (B.), 1983 : *Quelques recherches sur les ivoires du musée des Beaux-Arts de Dijon*, mémoire de maîtrise, Dijon, 1983 (dactyl.).
Mavrogordato (J.), 1963 : éd. *Digenes Akritas*, Oxford (1re éd. 1956).
Maze-Sencier (A.), 1885 : *Le livre des collectionneurs*, Paris, 1885.
Mazzatinti (G.), 1897 : *La bilbioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano.
Megaw (A. H. S.), 1963 : « Notes on recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul », *DOP*, 17, p. 333-371.
— **1964** : « Glazed Bowls in byzantine Churches », *ΔΧΑΕ*, p. 145-162.
— **1968** : « Zeuxippus Ware », *ABSA*, 63, p. 67-88.
— **1971** : « Excavations at Saranda Kolones, Paphos 1966-67 et 1970-71 », *Report of the Department of Antiquities. Cyprus*, p. 117-146.
— **1975** : « An early thirteenth-Century Aegean glazed Ware », dans : *Studies in Memory of David Talbot Rice*, éd. G. Robertson et G. Henderson, Édimbourg, p. 34-45.
— **1975-II** : « Byzantine Pottery IVth-XIVth C. », dans : *World Ceramics*, Londres-New York-Sidney, p. 100-106.
— **1980** : « A twelfth-Century byzantine Scent-Bottle », dans : *British Museum. Department of Medieval and later Antiquities. New Acquisitions 1976-78*, Londres, p. 25-28.
— **1989** : « Zeuxippus Ware again », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 259-266.
Megaw (A. H. S.) et Jones (R. E.), 1983 : « Byzantine and allied Pottery : a Contribution by chemical Analysis to Problems of Origin and Distribution », *ABSA*, 78, p. 235-263.
Meischner (J.), 1990 : « Das Porträt der theodosianischen Epoche I (380 bis 405 n. Chr.) », *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 105, p. 303-324.
Mély (F. de), 1903 : « Vases de Cana », *MP*, 10, p. 145-170.
— **1904** : *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, III, *La croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris.
— **1924** : « Terre cuite avec figure du Christ trouvée à Périgueux », *BSNAF*, p. 162-167 et 191-196.
— **1931** : « Coupe byzantine de la collection Eumorfopoulos », *BSNAF*, p. 166-168.
Mém. Côte-d'Or, 1857 : *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, 5, p. 93.
Mendel (G.), 1966 : *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 2e éd., Rome (1re éd. Istanbul, 1912-1914).
Mengarelli (R.), 1902 : « La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno », *Monumenti antichi della reale Academia dei Lincei*, 12, p. 147-380.
Metzger (C.), 1972 : « Croix à inscription votive », *RL*, p. 32-34.
— **1977** : « Rebords de tables ornés de reliefs du musée du Louvre », *CA*, 26, p. 47-62.
— **1981** : *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris.
— **[et Bénazeth (D.), Durand (J.)], 1989** : *Éclosion de l'art chrétien*, Paris.
— **1990** : « Un bracelet byzantin en or au Louvre », *RL*, p. 7-12.
— **1991** : cf. *Naissance des arts chrétiens*, 1991 (« Le mobilier liturgique », p. 256-267).
Miatev (K.), 1936 : *Die Keramik von Preslav*, Sofia.
Michalon (A.) et Méras (M.), 1981 : « Le trésor de la cathédrale Saint-Jean », *Les monuments historiques de la France*, nº 116, p. 73-88.
Michel (A.), 1897 : *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes*, Paris.
Michel (A.), 1952 : « Die grieschichen Klostersiedlungen zu Rom bis zur Mitte des 11. Jahrunderts », *Ostkirliche Studien*, 1, 1952, p. 32-45.
Michon (É.), 1894 : « Deux cuillers en argent récemment acquises par le musée du Louvre », *BSNAF*, 1894, p. 222-225.
Migeon (G.), 1902 : « Les accroissements des musées », *Les Arts*, janv. 1902, p. 15-16.
Migeon (G.), 1909 : « La collection Victor Gay aux musées nationaux », *GBA*, 51-1, p. 408-432.
— **1922** : *Musée du Louvre. L'Orient musulman*, I-II, Paris.
— **1929** : *Les arts du tissu*, Paris.
Mijović (P.), 1964 : « Une classification iconographique de ménologes enluminés », dans : *Actes du XIIIe Congrès international d'études byzantines*, III, Belgrade, p. 188-218.
Miklosich (F.) et Müller (J.), 1860-1890 : éd. *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, I-V, Vienne.
Il Millennio ambrosiano, 1987 : éd. C. Bertelli, I, Milan.
Miller (E.), 1879 : « Cure-oreille d'or byzantin portant une inscription grecque », *Revue archéologique*, p. 39-45.
Millet (G.), 1638 : *Le trésor sacré ou inventaire des saintes reliques et autres précieux joyaux du trésor de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, 2e éd., Paris.
Millet (G.), 1916 : *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles...*, Paris.
— **1939** : *Broderies religieuses de style byzantin*, collab. H. Des Ylouses, Paris.
Millin (A.-L.), 1802 : *Monuments antiques inédits ou nouvellement expliqués*, I, Paris.

— **1807** : *Voyage dans les départements du midi de la France*, I, Paris.

Misiou (D.), 1981 : « Στάδια βασιλείας Κωνσταντίνου θ΄ και Εἰρήνης », *Byzantiaka*, 1, p. 141-156.

Molinier (É.), 1887 : « L'orfèvrerie limousine à l'exposition de Tulle en 1887 », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 9, p. 469-537.

— **1890** : *La collection Frédéric Spitzer. Antiquité, Moyen Age, Renaissance*, I, *Les ivoires*, Paris.

— **1895** : « À propos d'un ivoire byzantin inédit du musée du Louvre », *Mélanges Julien Havet*, 1895, p. 337 sq.

— **1896** : *Musée national du Louvre. Département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes. Catalogue des ivoires*, Paris.

— **1896-II** : *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I, *Les ivoires*, Paris.

— **1901** : *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, IV, *L'orfèvrerie religieuse et civile*, Paris.

Molinier (É.) et Rupin (E.), 1887 : « Note sur différents objets d'art à l'exposition rétrospective de Tulle », *BSNAF*, p. 256-259.

Mommsen (T.), 1863 : « Fragmente zweier lateinischer Kaiserrescripte auf Papyrus », *Jahrbücher des gemeinen Rechtes*, 6, p. 398-416.

Mongez (A.), 1826 : *Iconographie romaine*, IV, Paris.

Monneret de Villard (U.), 1922 : « Exagia bizantini in vetro », *Rivista italiana di numismatica*, p. 93-107.

Montesquiou-Fezensac (B. de), 1932 : « Le reliquaire de la « Pierre du Sépulcre » de la Sainte-Chapelle », *MP*, 32, p. 1-18.

Montesquiou-Fezensac (B. de) et Gaborit-Chopin (D.), 1973-1977 : *Le trésor de Saint-Denis*, I-III, Paris.

— **et — 1975** : « Camées et intailles du trésor de Saint-Denis », *CA*, 24, p. 137-157.

Montfaucon (B. de), 1708 : *Palaeographia Graeca sive de ortu et progressu litterarum Graecarum*, Paris.

— **1715** : *Bibliotheca Coisliniana*, Paris.

— **1719-1724** : *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, I-V, Paris, 1719; *Supplément*, I-V, Paris, 1724.

Morand (S.-J.), 1790 : *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris.

Mordtmann (H. J.), 1881 : « Inschriften aus Kallipolis », *Athenische Mitteilungen*, p. 264-265.

Mordtmann (A. D.), 1898 : « Byzantinische Glasstempel », *BZ*, 7, p. 603-608.

Morey (C. R.), 1941 : « The early christian Ivories of the Eastern Empire », *DOP*, 1, p. 41 sq.

— **1942** : *Early christian Art*, Princeton.

Morgan (C. H.), 1942 : *The byzantine Pottery*, Cambridge.

Morrisson (C.), 1970 : *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque nationale*, I, *D'Anastase Ier à Justinien II (491-711)*; II, *De Philippicus à Alexis (711-1204)*, Paris.

— **1972** : « Justinien Ier », *Le Club français de la Médaille*, n° 37, p. 38-43.

— **1975** : « Le milarèsion de Constantin IX Monomaque », *Le Club français de la Médaille*, n° 46, p. 100-108.

— **1977** : « L'hyperpère de Michel VIII », *Le Club français de la Médaille*, n° 55-56, p. 76-86.

— **1981-I** : « La découverte des trésors à l'époque byzantine : théorie et pratique de l'*heurésis thèsaurou* », *Travaux et mémoires. Centre de recherche de l'histoire et civilisation byzantines*, 8 (Hommage à M. Paul Lemerle), p. 321-343.

— **1981-II** : « Le rôle des Varanges dans la transmission de la monnaie byzantine en Scandinavie », dans : *Les pays du nord et Byzance*, Upsala, p. 131-140.

— **1984** : « L'impératrice Irène (780-802) », *Le Club français de la Médaille*, n° 84, p. 118-120.

— **1989** : « Monnaie et prix à Byzance du Ve au VIIe siècle », dans : *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, I, Paris, p. 239-260.

— **1991** : « Gravure inédite de monnaies byzantines pour les *Lettres* du baron Marchant », *Bulletin de la Société française de numismatique*, 46, p. 183-190.

— **1992-I** : « Monnaie et finances dans l'Empire byzantin, Xe-XIVe siècle », dans : *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, II, Paris, p. 291-315.

— **1992-II** : « Le monnayage omeyyade et l'histoire économique et administrative de la Syrie », dans : *La Syrie de Byzance à l'Islam*, Damas, à paraître.

Morrisson (C.) *et al.* [Barrandon (J.-N.), Brenot (Cl.), Callu (J.-P.), Halleux (R.), Poirier (J.)], 1985 : *L'or monnayé*, I, *Purification et altérations. De Rome à Byzance*, Paris.

Morrisson (C.), Barrandon (J.-N.), Bendall (S.), 1988 : « Proton activation and XRF analysis : an application to the study of the alloy of Nicaean and Paleologan hyperpyra issues », dans : *Metallurgy in Numismatics*, éd. W. A. Oddy, Londres, p. 23-39.

Morrisson (C.), Brenot (Cl.), Barrandon (J.-N.), 1988 : « L'argent chez les Vandales : plats et monnaies », dans : *Argenterie romaine et byzantine, colloque, Paris, 1983*, Paris, p. 123-134.

Mouriki (D.), 1985 : *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I-II, Athènes.

Mouriki (D.) et Ševčenko (I.), 1988 : « Les manuscrits illustrés », cf. *Patmos*, 1988.

— **1985** : *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I-II, Athènes.

Müller-Christensen (S.), 1960 : *Das Grab des Papstes Clemens II in Dom zu Bamberg*, Munich.

— **1973** : « Textilien in Schwaben », dans : *Suevia Sacra*, cat. exp. Augsbourg, Rathaus, 1973.

Müntz (E.), 1878-1882 : *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, I-III, Paris.

— **1886** : « Les mosaïques byzantines portatives », *BM*, 52, p. 223-240.

— **1893** : « Les artistes byzantins dans l'Europe latine, du Ve au XVe siècle », *RAC*, 36, p. 181-190.

Muraro (M.) et Grabar (A.), 1963 : *Les trésors de Venise, la basilique de Saint-Marc et son trésor...*, Genève.

Musso (L.), 1983 : *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabiago*, Rome.

Muthesius (A.), 1984 : « A practical Approach to the History of Byzantine Silk Weaving », *JOB*, 34.

— **1989** : « From Seed to Samite, Aspects of Byzantine Silk Production », *Textile History*, 20-2, p. 135-149.

— **à paraître** : « Byzantine and Islamic Silks in the Rhine-Maaslands before 1200 », dans *Textiles du Moyen Age, plus particulièrement de la région Meuse-Rhin, colloque, Sint Truiden*.

Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France, 1991 : éd. N. Duval, Paris.

Nauerth (C.) et Warns (R.), 1981 : *Thekla. Ihrer Bilder in der früchristlichen Kunst*, Wiesbaden.

Nersessian (S. Der) : cf. Der Nersessian (S.).

Netzer (N.), 1991 : *Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of medieval Objects. Metalwork*, Boston.

Newton (C. T.), 1865 : *Travels and Discoveries in the Levant*, Londres.

Nicétas Choniates : éd. E. Bekker, Bonn, 1835 (*CSHB*).

Nicol (D. M.), 1979 : *The End of the byzantine Empire*, Londres.

Nicolic (R.), 1981 : « Kufische Inschrift in der Malerei der Muttergotteskirche in Studenica aus der Jahre 1209 », *JOB*, 32, p. 177-183.

Nikolakopoulos (G.), 1989 : « Réflexions sur l'esthétique de la céramique byzantine », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 317-326.

Noll (R.), 1962 : « Eine unbekannte Großgemme mit dem Apostelfürsten », dans : *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana*, Ravenne, p. 545-550.

— **1974** : *Kunsthistorisches Museum Wien. Katalog der Antikensammlung I. Vom Altertum zum Mittelalter*, 2e éd., Vienne (1re éd. 1958).

Oekonomos (L.), 1918 : *La vie superstitieuse dans l'Empire byzantin au temps des Comnènes et des Anges*, Paris.

Ogier (M.), 1976 : « Trois scènes de la Genèse sur un ivoire byzantin au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 5, 1972-1976, p. 441-453.

Oikonomides (N.), 1963 : « Le serment de l'impératrice Eudocie (1067). Un épisode de l'histoire dynastique de Byzance », *REB*, 21, p. 100-128.

— **1972** : *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris.

— **1977** : « John VII Paleologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks », *DOP*, 31, 1977, p. 329-337.

— **1985** : *Byzantine Lead Seals*, Washington.

— **1986-I** : *A Collection of dated byzantine Lead Seals. Dumbarton Oaks Collection*, Washington.

— **1986-II** : « Silk Trade and Production from the sixth to the ninth Century : the Seals of Kommerkiaroi », *DOP*, 40, p. 33-53.

— **1988** : cf. Cutler (A.) et Oikonomides (N.), 1988.

Omont (H.), 1881 : *Fac-similés des manuscrits grecs datés de la Bibliothèque nationale, du IXe au XIVe siècle*, Paris.

— **1886-1898** : *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, I-IV, Paris.

— **1892** : *Fac-similés des plus anciens manuscrits grecs en onciale et en minuscule de la Bibliothèque nationale, du IVe au XIIe siècle*, Paris.

— **1892-II** : « Lettre grecque sur papyrus émanée de la chancellerie impériale de Constantinople et conservée aux Archives nationales », *Revue archéologique*, 19, p. 384-392.

— **1900** : « Manuscrit grec de l'Évangile selon saint Matthieu, en lettres onciales d'or sur parchemin pourpré... », *JS*, p. 279-285.

— **1901-I** : « Les descriptions mérovingiennes de l'ivoire Barberini », *JS*, p. 101-105.

— **1901-II** : « Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'Évangile de saint Matthieu en onciales d'or sur parchemin pourpré... », dans : *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, XXXVI-2, Paris, p. 599-675.

— **1902** : *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VIe au XIe siècle*, Paris.

— **1902-II** : *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVIIe et XVIIIe siècles*, I-II, Paris.

— **1904** : « Manuscrit des œuvres de saint Denys l'Aréopagite envoyé de Constantinople à Louis le Débonnaire en 827 », *Revue des Études grecques*, 17, p. 230-236.

— **1908** : *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale*, I-II, Paris.

— **1908-II** : *Platonis codex Parisinus A*, I-II, Paris.

— **1912** : « Un nouveau manuscrit grec des Évangiles et du psautier illustré », *CRAI*, p. 514-517.

— **1916** : « Minoïde Mynas et ses missions en Orient », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 40, p. 337-419.

— **1927** : *Miniatures des Homélies du moine Jacques sur la Vierge...*, Paris.

— **1929** : *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VIe au XIe siècle*, Paris.

Orsi (P.); 1942 : *Sicila byzantina*, I, Rome.

Osborne (J.), 1981 : « A Note on the Date of the Sacra Paralella (Parisinus Graecus 923) », *Byz.*, 51, p. 316-317.

Ostrogorsky (G.), 1963 : *Geschichte des byzantinischen Staates*, 3e éd., Munich (et trad. française, Paris, 1969).

Ottolenghi (L. B.), 1956 : cf. exp. *Avori*, 1956.

Overbeck (J.), 1853 : *Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis*, Brunswick.

Özgan (R.) et Stutzinger (D.), 1985 : « Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia », *Istanbuler Mitteilungen*, 35, p. 237-274.

Pächt (J. et O.), 1954 : « An unknown Cycle of Illustration of the Life of Joseph », *CA*, 7, p. 35-50.

Pachymère : éd. E. Bekker, I-II, Bonn, 1835 (*CSHB*).

Painter (K.), 1977 : *The Mildenhall Treasure. Roman Silver from East Anglia*, Londres.

Palliser (F. B.), 1902 : *History of Lace*, 4e éd., Londres (et réimpr. 1982).

Palustre (L.), 1888 : *Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887*, Tours.

Panayotidi (M.), 1972 : « Chapiteaux byzantins à décoration animale » [en grec avec résumé en français], *ΔΧΑΕ*, p. 82-129.

Papageorgiou (P. N.), 1892 : « Αρχαία εἰκὼν τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημητρίου τοῦ πολιούχου Θεσσαλονίκης ἐπὶ ἐλεφαντοστέου », *BZ*, 1, p. 479-487.

Papanikola-Bakirtzis (D.), 1989 : « Medieval Pottery from Enkomi Famagusta », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 233-246.

Parman (E.), 1989 : « The Pottery from Saint John's Basilica at Ephesos », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 277-289.

Patmos, 1988 : *Patmos, les trésors du monastère, dir. A. D. Kominis, Athènes, 1988.*

Paul le Silentiaire : *Descriptio S. Sophiae*, éd. E. Bekker, Bonn, 1837 (*CSHB*).

Peirce (H.) et Tyler (R.), 1926 : *Byzantine Art*, Londres.

— **et — 1927** : « Deux mouvements dans l'art byzantin du Xe siècle », *Aréthuse*, 4, p. 129-135.

— **et — 1932-1934** : *L'art byzantin*, I-II, Paris.

— **et — 1936** : « The Prague Rider-Silk and the Persian-Byzantine Problem », *The Burlington Magazine*, 68, p. 213-220.

— **et — 1941-I** : « An Ivory of the Xth Century », *DOP*, 2, p. 11-18.

— **et — 1941-II** : « Three Byzantine Works of Art », *DOP*, 2, p. 20-26.

Peiresc (N.-C. Fabri de), 1896 : *Lettres*, éd. P. Tamizey de Larroque, VI, Paris.

Pelekanides (S.), 1959 : « Τὰ Χρυσὰ Βυξαντινὰ κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης », ΔΧΑΕ, p. 55-77 (et dans : Pelekanides, *Studien zur frühchristlichen und byzantinischen Archäologie*, Thessalonique, 1977, p. 243-260).

Pelikan (J.), 1975 : *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, I, Chicago-Londres.

Peri (A.), 1992 : dans Dolcini (L.), 1992.

Périn (P.), Velay (P.), Renou (L.), 1985 : *Musée Carnavalet*, II, *Collections mérovingiennes*, Paris.

Perret (A.), 1967 : « Origine du diptyque d'ivoire de la cathédrale de chambéry », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie*, 9, p. 103-109.

Pertusi (A.) *et al.* [Ševčenko (I.), Svoronos (N.), Beck (G.), Mango (C.), Guillou (A.)], 1977 : *La civiltà bizantina dal IV al IX secolo*, Bari.

Peschlow (U.), 1977-1978 : « Byzantinische Keramik aus Istanbul », *Istanbuler Mitteilungen*, 27-28, p. 363 414.

Petrikovits (H. von), 1966 : « Früchristliche Silberlöffel », dans : *Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata*, Graz-Cologne, p. 166-182.

Pfister (R.), 1950 : « Les tissus orientaux de la Bible de Théodulf », dans : *Coptic Studies in Honour of W. E. Crum*, Boston, p. 501-529.

Philippe (J.), 1966 : « La verrerie des pays byzantins », *CR*, p. 391-412.

— **1970** : *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie, Ve-XVe siècles*, Bologne.

— **1975** : « Sur les plaquettes byzantines à décor crucifère doré », *JGS*, 17, p. 97-100.

Phrantzès : cf. Sphrantzès (G.).

Piltz (E.), 1975 : « Couronnes byzantines réfléchies dans les sources littéraires. Tentative de typologie », *Byzantina*, 4.

Pinder (M.) et Friedländer (J.), 1843 : *Die Münzen Justinians*, Berlin.

Pink (K.), 1938 : *Römische und byzantinische Gewichte in österreichischen Sammlungen*, Baden bei Wien.

Piot (E.), 1886 : « Sur un missorium de la collection de M. Eug. Piot », *GA*, 11, p. 180-185, 317-318.

Pognon (E.), 1947 : *L'An Mille*, Paris.

— **1947-II** : *Mémoires du passé*, VII, Paris.

Politis (L.), 1975 : « Das Skriptorium und die Bibliothek des Prodromos-Klosters bei Serres », dans : *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst*, Mélanges Ernst Homann-Wedeking, Waldsassen-Bayren, p. 278-295.

— **1977** : « Quelques centres de copies monastiques du XIVe siècle », dans : *La paléographie grecque et byzantine, colloque, Paris, 1974*, Paris, p. 291-302.

Pontier (H.), 1900 : *Catalogue du musée d'Aix*, Aix-en-Provence.

Pope (A. U.), 1966 : *Survey of Persian Art*.

Poplin (F.), 1976 : « Analyse de matière de quelques ivoires d'art », dans : *Méthodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique, colloque*, Paris, p. 77-94.

Popović (M.), 1989 : « Importation et production locale de céramique à Ras (fin XIe-début XIIIe siècle) », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 119-130.

Porcher (J.), 1958 : cf. exp. *Byzance et la France médiévale*, 1958.

— **1959** : *L'enluminure française*, Paris.

Poulbrière (abbé), 1884 : « Abrégé de l'histoire de l'abbaye de Saint-Pierre de Beaulieu en Bas-Limousin », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, p. 59-178.

Poutsko (V.) : cf. Putzko (W.).

Prache (A.), 1978 : *Saint-Remi de Reims, l'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève-Paris.

— **1987** : « Les reliques de saint Remi à Reims », dans : *Hommage à Hubert Landais*, Paris, p. 164-167.

Prato (G.), 1979 : « Scritture librarie arcaizzanti della prima eta' dei Paleologi e loro modelli », *Scrittura e civiltá*, 3, p. 151-193.

— **1981** : « La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Costantinopoli (1204-1261), *Scrittura e civiltá*, 5, p. 105-147.

— **1991** : « Manoscritti greci in Grecia », dans : *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisancio, colloque, Erice, 1988*, Spolète.

Pressouyre (L.), 1980 : « L'église Saint-Jean de Châlons-sur-Marne », *Congrès archéologique de France*, 135, 1977 (publ. 1980), p. 401-435.

Pringle (D.), 1974 : « Thirteenth Century Pottery from the Monastery of Saint Mary of Carmel », *Levant*, 16, p. 91-111.

— **1975** : « Medieval Pottery from Caesarea : the crusader Period », *Levant*, 17, p. 171-202.

Procope de Césarée : *Opera omnia*, éd. G. Wirth, I-IV, Leipzig, 1962-1964.

Protoévangile de Jacques : trad. J. Bauer, 1973.

Psellos (M.), *Chronographie* : éd. et trad. E. Renauld, I-II, Paris, 1926-1928, (Collection byzantine ; rééd. 1967).

Putzko (W.), 1969 : « Deux œuvres de la glyptique byzantine à Pskov », *Byz.*, 39, p. 164-169.

— **1972** : « Un camée byzantin à l'effigie du Précurseur », *Byz.*, 42, p. 107-114.

— **1975** : « Die zweiseitige Kamee in der Walters Art Gallery in Baltimore », dans : *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wetzel zum 60. Geburstag*, Berlin, p. 173-179.

Quasten (J.), 1951 : « Mysterium Tremendum », dans : *Vom christlichen Mysterium*, Mélanges O. Casel, Düsseldorf.

R. Alföldi (M.) : cf. Alföldi (M. R.-).

Randall (R. H.), 1985 : *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York.

Rassart-Debergh (M.), 1990 : « De l'icône païenne à l'icône chrétienne », *Le monde copte*, n° 18, p. 39-69.

Ratkowska (P.), 1965 : « An East Christian Diptych with the Heortological Cycle », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 6, p. 91-115.

Rauch (J.), 1955 : « Die Limburger Staurothek », *Das Münster. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 8, p. 201-234.

Regemorter (B. van) : cf. Van Regemorter (B.).

Reinach, 1882 : « Une cuiller d'argent du musée de Smyrne », *Bulletin de correspondance hellénique*, p. 353-355.

— **1894** : « Chronique d'Orient », *Revue archéologique*, 2, p. 90.

Reiset (M. F.), 1863 : *Notice des tableaux du musée Napoléon III...*, Paris.

Reyerson (K. L.), 1978 : « Montpellier and the byzantine Empire : commercial Interaction in the mediterranean World before 1350 », *Byz.*, 48, p. 456-476.

Riant (P.), 1875 : « Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle par les latins... », *MSNAF*, 36, p. 1-214.

— **1876** : *Exuviae sacrae Constantinopolitanae. Fasciculus documentorum minorum, ad exuvias sacras Constantinopolitanas in Occidentem saec. XIII translatas, spectantium*, I-II, Genève.

— **1878** : *Exuviae sacrae Constantinopolitanae. Fasciculus documentorum ecclesiasticorum, ad byzantina lipsana in Occidentem saec. XIII translata, spectantium*, I-II, Genève.

— **1879** : « [Une relique de Montiérender] », *BSNAF*, p. 109-111.

Riboud (K.), 1976 : « A newly excavated Caftan from the Northern Caucasus », *Textile Museum Journal*, 4-3, p. 21-42.

Rice (D. T.), 1928 : « The byzantine Pottery in British Academy », dans : *Second Report upon the Excavations carried out in and near the Hippodrom in constantinople*, Londres.

— **1929** : *Preliminary Report of the British Academy archeological Expedition to Constantinople in the Years 1927 and 1928*, Oxford.

— **1930** : *Byzantine glazed Pottery*, Oxford.

— **1954** : « Byzantine polychrome Pottery », *CA*, 7, p. 84-94.

— **1963** : *Art of the Byzantine Era*, Londres.

Riché (P.), 1972 : « Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens », *CA*, 22, p. 39-46.

Ridder (A. de), 1905 : *La collection de Clercq*, III, *Les bronzes*, Paris.

— **1911** : *La collection de Clercq. Catalogue des bijoux et pierres gravées*, VII, 1-2, Limoges.

— **1915** : *Les Bronzes antiques du Louvre*, II, Paris.

Riefstahl (E.), 1950 : A Coptic Roundel in the Brooklyn Museum », dans : *Coptic Studies in Honour of W. E. Crum*, Boston, p. 331-340.

Rinaldi (M.-L.), 1961 : « Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina », *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, 10, p. 200-261.

Rizzardi (C.), 1990 : cf. Martini (L.) et Rizzardi (C.), 1990.

Robiquet (J.), 1902 : « La collection Duthuit », *Les Arts*, nov. 1902, p. 33-46.

Roffia (E.), 1986 : *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, Florence.

Rohault de Fleury (C.), 1870 : *Mémoire sur les instruments de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris.

— **1878** : *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques*, I, Paris.

— **1883-1887** : *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments*, I-VIII, Paris.

Rosenberg (M.), 1921-1922 : *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage : Zellenschmelz*, I, *I. Entstehung. II. Technik*; II, *III. Die Frühdenkmäler*, Francfort.

— **1928** : *Der Goldschmiede Merkzeichen*, IV, *Ausland und Byzanz*, 3e éd., Berlin-Leipzig.

Roserot (A.), 1843 : *Dictionnaire historique de la Champagne méridionale (Aube)*, II, Langres.

Ross (M. C.), 1954 : « Two byzantine nielloed Rings », dans : *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, p. 169-171.

— **1957** : « A byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks », *DOP*, 11, p. 247-261.

— **1962** : *Catalogue of the byzantine and early medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*, Washington.

— **1964-I** : cf. exp. *Art byzantin*, 1964.

— **1964-II** : « Byzantine bronze Hands holding Crosses », *Archaeology*, 17, p. 101-103.

— **1965** : *Catalogue of the Byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington.

— **1968** : « Jewels of Byzantium », *Arts in Virginia*, 9, 1968-1970, p. 18-31.

Rosser (J.), 1985 : « Excavations at Saranda Kolones, Paphos, Cyprus, 1981-1984 », *DOP*, 39, p. 81-97.

Rossi (G. B. de'), 1875 et 1876 : *Bulletin d'archéologie chrétienne*, éd. française, Belley.

Rothemund (B.), 1966 : *Handbuch der Ikonenkunst*, 2e éd., Munich.

Rückert (R. von), 1957 : « Zur Form der Byzantinischen Reliquiare », *MJBK*, 8, p. 7-36.

Rudt de Collenberg (W. H.), 1971 : « Le *Thorakion*, recherches iconographiques », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps modernes*, 83, p. 263-361.

Rumpf (A.), 1957 : *Stilphasen der spätantiken Kunst*, Cologne-Opladen.

Rupin (E.), 1881 : « Dissertation sur la Vierge de Beaulieu », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 3, 1881, p. 171-179.

Russo (E.), 1991 : *Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo*, Naples.

Rutschowscaya (M.-H.), 1993 (à paraître) : *La peinture copte au musée du Louvre*, Paris.

Ryan (M.), 1990 : « The formal Relationships of insular early medieval eucharistic Chalices », *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C*, 90, p. 281-356.

Sabatier (J.), 1862 : *Description générale des monnaies byzantines*, Paris (et réimpr. Graz, 1955).

Salame-Sarkis (H.), 1980 : *Contribution à l'histoire de Tripoli et de sa région à l'époque des croisades*, Paris.

Saldern (A. von), 1980 : *Ancient and byzantine Glass from Sardis*, Cambridge (Mass.)-Londres.

Salles (G.), 1933 : cf. Volbach (W. F.), Salles (G.), Duthuit (G.), 1933.

Salomonson (J. W.), 1962 : « Late-Roman Earthenware with Relief Decoration found in Northern Africa and Egypt », *Oudheidkundige Mededelingen Rijksmuseum van Oudheden te Lieden*, 43, p. 53-95.

Sambon (J.), 1880 : *Description des ivoires de la ville de Volterra*, Florence.

Sambon (A.), 1906 : « Le Cabinet de France. III. L'argenterie antique », *Le Musée*, 3, p. 326-337.

Sambon (G.), 1912 : *Repertorio generale delle monete coniate in Italia*, Paris.

Sande (S.), 1975 : « Zur Porträplastik des sechsten nachchristlichen Jahrunderts », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 6, p. 65-106.

— **1981** : « Some new Fragments from the Column of Theodosius », *Acta ad archaeologiam et artium historiam*

pertinentia, n. s., 1, p. 1-78.

Sanders (G.), 1989 : « Three Peloponnesian Churches and their Importance for the Chronology of late XIIIth and early XIVth Century Pottery in the eastern Mediterranean », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 189-199.

Sanderson (W.), 1979 : « Trierer Elfenbeinarbeiten von 4. Jahrundert bis zum Ende der Karolingische Renaissance », dans : *Festschrift 100 Jahre Rheinisches Landesmuseum Trier,* Mayence, p. 319-346.

Saulcy (L.-F. de), 1836 : *Essai de classification des suites monétaires byzantines,* Metz.

Sautel (J.), 1939 : *Carte archéologique de la Gaule romaine. Vaucluse,* Paris.

Sauzay (A.), 1861 : *Musée impérial du Louvre. Catalogue du musée Sauvageot,* Paris.

— 1864 : *Musée de la Renaissance. Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, albâtres... et objets divers,* Paris.

Schilbach (E.), 1970 : *Byzantinische Metrologie,* Munich.

Schlumberger (G.), 1880 : « Deux anneaux ou bagues d'or envoyés de Syrie », *BSNAF,* p. 165-167.

— 1883 : « Monuments byzantins inédits (sceaux, bagues, poids, tessères, médailles de dévotion) », *GA*, 8, p. 296-304.

— 1884-I : *Sigillographie de l'Empire byzantin,* Paris.

— 1884-II : « [Reliquaire de saint Étienne le jeune acheté à la vente Castellani] », *BSNAF*, p. 196-197.

— 1886 : « Trois joyaux byzantins sur lesquels sont inscrits les noms de personnages historiques du IXe siècle », *CRAI*, 1885 (publ. 1886), p. 346-352.

— 1889 : « Monnaies, bulle et bague byzantines inédites », *RN*, p. 261-266.

— 1890 : *Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas,* Paris

— 1891 : « Les nouvelles acquisitions du Louvre. Un triptyque byzantin en ivoire », *GBA,* 33-1, p. 294-306.

— 1891-1892 : « Découverte d'une relique faisant partie des dépouilles de Constantinople apportées en Occident à la suite de la croisade de 1204 », *BM*, 57, p. 111-118.

— 1892 : « Amulettes byzantines anciennes destinées à combattre les maléfices et maladies », *Revue des Études grecques*, 5, p. 73-93.

— 1893 : « Quelques monuments byzantins inédits (amulettes, méreaux) », *BZ*, 2, p. 187-191.

— 1895 : *Mélanges d'archéologie byzantine,* Paris.

— 1896-1905 : *L'épopée byzantine à la fin du Xe siècle,* I-III, Paris.

— 1900 : « L'ivoire Barberini », *MP,* 7, p. 79-94.

— 1902 : « Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque faisant partie de la collection de Madame la comtesse R. de Béarn », *MP,* 9, p. 229-236.

— 1905 : « Quatre bagues d'or et un reliquaire byzantin », *CRAI*, p. 137-143.

— 1909 : « Monuments byzantins inédits », dans : *Florilegium Melchior de Vogüé*, Paris, p. 555-568.

— 1923 : « Le crâne de saint Akyndinos », *Journal des débats,* 12 mars 1923.

Schlumberger (G.) et Blanchet (A.), 1914 : *Collections sigillographiques de MM. Gustave Schlumberger et Adrien Blanchet,* Paris.

Schmedding (B.), 1978 : *Mittelalterliche Textilien aus Kirchen und Klöstern der Schweiz,* Berne.

Schmid (M.), 1890 : *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst,* Stuttgart, 1890.

Schramm (P. E.) et Mütherich (F.), 1962 : *Denkmale der Deutschen Könige und Kaiser,* Munich.

Schreder (J. L.), 1972 : « An Ivory Koimesis Plaque of the Macedonian Renaissance », *The Museum of Fine Arts Houston Bulletin,* p. 72-88.

Schulten (W.), 1978 : *Kostbarkeiten in Köln,* Cologne.

Schulze-Dörrlmann (M.), 1988 : « Neuerwerbungen fur die Sammlungen », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mains,* 35, II, p. 780-782.

Schumacher (W. N.), 1977 : *Hirt und « Guterhirt »,* Rome.

Schweinfurth (P.), 1965 : *Die Fresken von Bojana,* Mayence-Berlin.

Scott (J. A.) et Kamilli (D. A.), 1981 : « Late byzantine glazed Pottery from Sardis », *Actes du XVe Congrès international des Études byzantines, Athènes, 1976*, II, Athènes, p. 679-696.

Seeck (O.), 1898 : « Zu den Festmünzen Constantins und seiner Familie », *Zeitschrift für Numismatik,* 21, p. 17-63.

Segall (B.), 1938 : *Museum benaki Athen katalog der Goldschmiede Arbeiten,* Athènes.

Seibt (W.), 1972 : *Die Byzantinischen Bleisiegel in Österreich,* I, *Kaiserhof,* Vienne.

— 1985 : « Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios », *Byzantina,* 13 (Mélanges J. Karayannopoulos), p. 549-564.

— 1987 : « Die Darstellung der Theotokos », *Studies in Byzantine Sigillography,* 1, p. 35-56.

Séroux d'Agincourt (J.-B.), 1823 : *Histoire de l'art par les monumens...,* I-VI, Paris.

Ševčenko (N. P.), 1979 : « An eleventh-Century illustrated Menologium », *East European Quarterly,* 13, 1979, p. 423-430.

— 1982 : « Six illustrated Editions of the Metaphrastic Menologium », *JOB,* 32, 1982, p. 187-195.

Severin (H. C.), 1972 : *Zur Porträtplastik des V. Jahrunderts n. Chr.,* Münich.

Seyrig (H.), 1937 : « Sur quelques sculptures palmyréennes, 5. L'attelage déployé », *Syria,* 18, p. 43-51.

Shelton (K. J.), 1981 : *The Esquiline Treasure,* Londres.

Sherlock (D.), 1973 : « Zu einer Fundliste antiker Silberlöffel », *Bericht der römisch-germanischen Kommission,* p. 203-211.

Skubiszewski (P.), 1992 : « La staurothèque de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale,* 35, p. 65-75.

Sirmond (J.), 1614 : éd. Sidoine Apollonaire, *Opera,* Paris.

Smith (R. R. R.), 1991 : « Late Roman Philosopher », dans : *Aphrodisias Papers* II, éd. R. R. R. Smith et K. T. Erim, Ann Arbor, p. 144-158.

Sodini (J.-P.), 1984 : « La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum », dans : *Actes du Xe Congrès international d'archéologie chrétienne, Thessalonique, 1980,* Vatican-Thessalonique, p. 207-298.

— 1989-I : « Le commerce des marbres à l'époque protobyzantine », dans : *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin,* I, Paris, p. 163-186.

— 1989-II : « Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alpin », *MP,* 70, p. 29-53.

Soleirol, 1854 : *Catalogue des monnaies byzantines qui composent la collection Soleirol,* Metz.

Sotiriou [= Soteriou] (G. et M.), 1956-1958 : *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ.* Icônes du Mont Sinai, I-II, Athènes.

Sourdel-Thomine (J.) et Spuler (B.), 1973 : *Die kunst des Islam,* Berlin.

Soustiel (J.), 1985 : *La céramique islamique,* Fribourg-Paris.

Spatharakis (I.), 1974 : « The Portraits and the Date of the Codex *Par. Gr.* 510 », *CA,* 23, p. 97-105.

— 1974-II : « The Proskynesis in byzantine Art », *Bulletin Antieke Beschaving,* p. 190-205.

— 1976 : *The Portrait in byzantine illuminated Manuscripts,* Leyde.

— 1981 : *Corpus of dated illuminated greek Manuscripts to the Year 1453,* I-II, Leyde.

— 1989 : « A Note on imperial Portraits and the Date of Paris. Gr. 510 », *JOB,* 39, p. 89-93.

Sphrantzès (G.) : *Chroniques,* éd. E. Bekker, Bonn, 1838 (CSHB).

Spieser (J.-M.), 1972 : « Collection Paul Canellopoulos. II. Bagues romaines et médiévales », *Bulletin de correspondance hellénique,* 96, p. 117-135.

— 1989 : cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989.

— 1991 : « La céramique byzantine médiévale », dans : *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin,* II, Paris, p. 249-260.

Spon (J.), 1673 : *Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon,* Lyon.

— 1683 : *Recherches curieuses d'antiquité, contenues en plusieurs dissertations,* Lyon.

Starensier (A. La Barre), 1982 : *An Art historical Study of the Byzantine Silk Industry,* Ph. D., Columbia University.

Starr (J.), 1939 : *The Jews in the Byzantine Empire (641-1204),* Athènes.

Stauffer (A.), 1991 : *Die Mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht,* Berne.

Steenbock (F.), 1965 : *Der Kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum beginn der Gothik,* Berlin.

Stein (E.), 1949-1959 : *Histoire du Bas-Empire,* I-II, Paris, 1959 et 1949.

Stern (H.), 1954 : « Quelques ivoires d'origine supposée gauloise », *CA,* 7, p. 109-113.

— 1963 : « The Ivories of the Ambo of the Cathedral of Aix-la-Chapelle », *The Connoisseur,* 153, p. 166-177.

Stevenson (R. B. K.), 1947 : « The Pottery », dans Brett (G.), Macaulay (W. J.) et Stevenson (R. B. K.), *The Great Palace of the byzantine Emperors. First Report,* Oxford, p. 31-63.

Stichel (R. H. W.), 1982 : *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike,* Rome.

Stillwell-Mackay (T.), 1967 : « More byzantine and frankish Pottery from Corinth », *Hesperia,* 36, p. 249-320.

Stornajolo (C.), 1910 : *Miniature delle omilie Giacomo monaco (Cod. Vat. Gr. 1162),* Rome.

Strong (D. E.), 1966 : *Greek and roman Gold and Silver Plate,* Londres.

Strzygowski (J.), 1902 : *Hellenische und Koptische Kunst in Alexandria,* Vienne.

— 1904 : *Koptische Kunst. Catalogue général du Musée du Caire,* Vienne.

Stylianou (A. et J.), 1969 : *The Treasures of Lambousa,* Vassilia-Lapithos.

Suger, *Liber de rebus in admninistratione sua gestis* : éd. et trad. E. Panofsky, Princeton, 1946 (et rééd. 1979).

Szetyłło (Z.) et Borkowski (L.), 1986 : « Un timbre céramique byzantin de l'éparque de Constantinople », dans : *Recherches sur les amphores grecques, colloque, Athènes, 1984,* éd. J.-Y. Empereur et Y. Garlan, Athènes-Paris, p. 649-654.

Taburet[-Delahaye] (É.), 1981 : *Les ivoires du musée de Cluny,* Paris.

Tafrali (O.), 1913 : *Thessalonique au XIVe siècle,* Paris.

Talbot Rice (D.) : cf. Rice (D. T.).

Taralon (J.) [et Maître-Devallon (R.)], 1966 : *Les trésors des églises de France,* Paris.

Tarbé (P.), 1843 : *Trésors des églises de Reims,* Reims.

Tardy (H.-G.) et Level (D.), 1980 : *Les pierres précieuses,* 5e éd., Paris.

Tavano (S.), 1974 : « La *restaurazione* giustinianea in Africa e nell'Alto Adriatico », dans : *Aquileia e l'Africa. 4a settimana di studi aquileisi, 1973,* Udine, 1974, p. 251-283.

— 1976 : « Le cathedre di Grado e le culture artistiche del Mediterraneo orientale », dans : *Aquileia e l'oriente mediterraneo. 7a settimana di studi aquileisi, 1976,* Udine, 1977.

Taylor (J.) et Megaw (A. H. S.), 1938 : « Medieval Graves in Cyprus », *Ars islamica,* 5, p. 56-86.

— et — 1951 : Cypriot medieval glazed Pottery », dans : *Report of the Department of Antiquities. Cyprus, 1937-1939,* Londres, p. 1-13.

***Tesoro*, 1965-1971 :** *Il tesoro di San Marco,* éd. H. R. Hahnloser, I, *La Pala d'oro,* II, *Il tesoro e il museo,* Florence.

Thelliez (G.), 1951 : *La merveilleuse image de Notre-Dame de Grâce de Cambrai,* Cambrai.

Theocharis (M.), 1971 : « I ricami bizantini », cf. *Tesoro,* II, 1971, p. 91-97.

— 1977 : « Le moine brodeur Arsenios et l'atelier des Météores au XVIe siècle », dans *BLCIETA,* n° 45, p. 31-39.

Théodoret de Cyr, *De Providencia* : éd. J.-P. Migne, *Patrologia series graeca 83,* Montrouge, 1859.

Théophane le Confesseur, *Chronographia* : éd. C. De Boor, I, Leipzig, 1883 (et rééd. 1963).

Théophane Continuateur : *Theophanes continuatus...,* éd. E. Bekker, Bonn, 1838, p. 1-481 (CSHB).

Théophile, 1980 : *Essai sur divers arts,* trad. A. Blanc et J.-J. Bourassé, Paris.

Thierry (N.), 1988 : « Le souverain dans les programmes d'églises en Cappadoce et en Géorgie du Xe au XIIIe siècle », *Revue des études géorgiennes et caucasiennes,* 4, p. 128-170.

— 1989 : « Sur un double visage byzantin du Christ du VIe siècle au VIIIe », dans : *Studi in memoria di Giuseppe Bovini,* II, Bologne, p. 639-657.

— 1992 : « Le Baptiste sur un solidus d'Alexandre (912-913) », *RN,* sous presse.

Thoma (H.) et Brunner (H.), 1964 : *Schatzkammer des Residenz München. Katalog,* Munich.

Tikkanen (J.-J.), 1889 : « Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Cerhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel », *Acta Societatis scientiarum Fennicae,* 17.

— 1895 : *Die Psalterillustration im Mittelalter,* I-II, Helsinki.

— 1933 : *Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen buchmalerei,* Helsinki.

Totev (T.), 1982 : *Preslavskogo Zlatno S'Kroviche,* Sofia.

— 1987 : « L'atelier de céramique peinte du monastère royal de Preslav », *CA,* 35, p. 65-80.

— 1992 : « Icônes et croix de stéatite de Tarnovo-(Tarnovgrad) », *CA,* 40, p. 123-138.

Touratsoglou (I.), 1972 : « A Contribution to the Lily-type Issues of Michael VIII Paleologus », *ΔXAE*, 1972, p. 189-193.

Toynbee (J. M. C.), 1944 : *Roman Medallions,* New York, 1944 (et rééd. 1989).

— 1947 : « Roma and Constantinopolis in Late Antique Art from 312 to 365 », *Journal of Roman Studies,* 37, p. 135-144.

— 1951 : « Roma and Constantinopolis in Late Antique Art from 354 to Justin II », dans : *Studies presented to D. M. Robinson,* II, Saint-Louis, p. 261-277.

Tozzi (M. T.), 1931 : *Sculpture medievali dell'antico duomo di Sorrento,* Rome.

Tranchefiles, 1989 : *Les tranchefiles brodées, Étude historique et technique,* Paris.

Truchis (P. de), 1907 : « [L'évangéliaire de Saulieu] », *Congrès archéologique de France,* 74, 1907 (publ. 1908), p. 114-115.

Tsuji (S.), 1975 : « The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris, gr. 74 », *DOP,* 29, p. 165-203.

Tsioumis (Ch.) et Barkitzis (D.), 1979 : « [Chapiteaux de la collection de la Rotonde Saint-Georges] » [en grec], *Μακεδονικά,* 19, p. 11-39.

Tushingham (A. D.), 1985 : *Excavations in Jerusalem 1961-1967,* Toronto.

Underwood (P. A.), 1950 : « The Fountain of life in Manuscripts of the Gospels », *DOP,* 5, 1950, p. 43-138.

— 1966 : *The Kariye Djami,* New York, 1966.

Undset (I.), 1891 : « Archaeologische Aufsätze über Südeuropaïsche Fundstücke », *Zeitschrift für Ethnologie,* 1891, p. 14-38.

Van Regemorter (B.), 1954 : « La reliure des manuscrits grecs », *Scriptorium,* 8, 1954, p. 3-23.

— 1967 : « La reliure byzantine », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* 36, 1967 (publ. 1969), p. 99-142.

Vasiliev (A.), 1932 : Harun ibn Yahyia and his Description of Constantinople », *Seminarium Kondakovianum,* 5, p. 149-163.

Vassiliev (P. V.), 1982 : *Matrizenmodelle in der Byzantinischen Toreutike. Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter,* Berlin.

Vavylopoulou-Charitonidou (A.), 1989 : « Céramique d'offrande trouvée dans des tombes byzantines tardives de l'hippodrome de Thessalonique », cf. Déroche (V.) et Spieser (J.-M.), 1989, p. 209-216.

Velmans (T.), 1967 : « Le *Parisinus Grecus* 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues », *CA,* 17, p. 209-235.

— 1971 : « Le portrait dans l'art des Paléologues », dans : *Art et société à Byzance sous les Paléologues,* Venise.

Vente... : cf. cat. Vente...

Venturi (A.), 1898 : « Di una nuova cassetina civile bizantina », *L'arte,* I, p. 212.

— 1901-1902 : *Storia dell'arte italiana,* I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano* ; II, *Dell'arte barbarica alla romanica,* Milan.

Verdier (P.), 1960 : « Notes sur trois bijoux d'or byzantins de Walters Art Gallery », *CA,* 11, p. 121-129.

— 1982 : « A thirteenth-Century Reliquary of the True Cross », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* 69, p. 94-110.

— 1983 : « Tiles of Nicomedia », *Harvard Ukrainian Studies,* 7, p. 632-638.

Verpeaux (J.), 1966 : éd. et trad. Codinus (Pseudo-Kodinos *ou*), *Traité des offices,* Paris.

Vezin (J.), 1973 : « Une nouvelle lecture de la liste de noms copiée au dos de l'ivoire Barberini ? », *BACTHS,* p. 19-53.

Vial (G.), 1964 : « Le suaire de saint Calais », *BLCIETA,* n° 20, p. 27-38.

Vickers (M.), 1974 : « A Note on Glass Medallions in Oxford », *JGS,* 17, p. 18-21.

Vidier (A.), 1911 : *Le trésor de la Sainte-Chapelle. Inventaires et documents,* Paris (extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France,* 34-37, 1907-1910).

Vieillard-Troïekouroff (M.), 1971 : « La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne », *CA*, 21, p. 89-108.

Vikan (G.), 1984 : « Art, Medecine, and Magic in early Byzantium », *DOP,* 38, p. 65-86.

— 1990 : « Art and Marriage in Byzantium », *DOP,* 44, p. 145-163.

Vikan (G.) et Nesbitt (J.), 1980 : *Security in Byzantium : Locking, Sealing, and Weighing,* Washington.

Villehardouin (G. de), 1882 : *La conquête de Constantinople,* éd. N. de Wailly, Paris, (1re éd. 1872).

Viollet-Le-Duc (E.-E.), 1872 : *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance,* I, Paris.

Vitry (P.), 1914 : « Quelques sculptures du Moyen Age et de la Renaissance de la collection Camondo au musée du Louvre », *RAC,* p. 162-163.

— 1922 : *Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes,* I, Paris.

Voelkle (W.), 1980 : *The Stavelot Triptych, Mosan Art and the Legend of the True Cross,* New York.

Vogt (A.), 1908 : *Basile Ier empereur de Byzance, et la civilisation byzantine à la fin du IXe siècle,* Paris.

Vogt (C.), 1990 : *La céramique byzantine au Musée du Louvre,* DEA de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1990 (dactyl.).

— 1993 : « Technologie des céramiques à glaçure d'époque comnène. Les décors incisés : les outils et leurs traces », *CA,* à paraître en 1993.

Vogt (C.) et Durand (J.), 1992 : cf. Durand (J.) et Vogt (C.), 1992.

Vogt (C.) et Gouin (P.), à paraître : « La représentation graphique des céramiques à glaçure médiévales orientales ».

Volbach (W. F.), 1917 : dans *Berliner Museen,* 38, p. 235.

— 1930-I : « Spätantike und Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus dem Rheinland und ihre Beziehungen zu Ägypten », dans : *Schumacher Festschrift,* Mayence, p. 329-331.

— 1930-II : *Staatliche Museen zu Berlin. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz,* Berlin-Leipzig.

— 1931 : « Die byzantinische Ausstellung in Paris », *Zeitschrift für Bildende Kunst,* 65, 1931-1932, p. 102-113.

— 1932 : Spätantike und Frühmittelalterliche Stoffe, Mayence.

— 1942 : *I tessuti del Museo sacro vaticano,* Vatican.

— 1950 : « Gli avori della cattedra di S. Marco », dans : *Arte del primo millennio. Atti del 2° Convegno per lo studio dell'Arte dell'alto Medio Evo, Pavie, 1950,* Pavie, [1953], p. 134-148.

— 1952 : *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters,* Mayence.

— 1952-II : « Frühmittelalterlichen Elfenbeinarbeiten aus Gallien », dans : *Festschrift des Römisches Germanisches Zentralmuseums in Mainz zur Feier seines hundertjahrigen Bestehens,* I, Mayence, p. 44-53.

— 1958 : « Les ivoires sculptés, de l'époque carolingienne au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale,* p. 17-26.

— 1962 : « Silber- und Elfenbeinarbeiten vom Ende des 4. bis zum Anfang des 7. Jahrunderts », dans : *Akten zum VII. internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung, 1958,* Graz-Cologne, p. 22-33.

— 1966 : *Il tessuto nell'arte antica,* Milan.

— 1967 : cf. Hubert (J.), Porcher (J.), Volbach (W. F.), 1967.

— 1975 : « Geschnittene Gläser und Gemmen des frühen Mittelalters », dans : *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburstag,* Berlin, p. 199-204.

— 1976 : *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters,* 3e éd., Mayence.

Volbach (W. F.) et Hirmer (M.), 1958 : *Frühchristliche Kunst. Die kunst der spätantike in West- und Ostrom,* Munich (et trad. italienne : *Arte paleocristiana,* Florence).

Volbach (W. F.) et Lafontaine-Dosogne (J.), 1968 : *Byzanz und der chrisliche Osten,* Berlin.

Volbach (W. F.), Salles (G.), Duthuit (G.), 1933 : *Art byzantin,* Paris.

Voordeckers (E.), 1967 : « Examen codicologique du codex Parisinus graecus 1242 », *Scriptorium,* 21, p. 288-294.

— 1973 : « [Compte-rendu de I.-P. Medvedev, *Mistra,* Léningrad, 1973] », *Scriptorium,* 27, p. 402.

Vryonis (S.), 1957 : « The Will of a provincial Magnate Eustathius Boilas (1059) », *DOP,* 11, 1957, p. 263-277.

Waagé (F. O.), 1948 : « The glazed Pottery », dans : *Antioch on the Orontes. IV*, I, Princeton, p. 79-108.

Waille (V.), 1893 : « Note sur une patère d'argent découverte en Afrique », *BACTHS*, p. 83-90.

Wailly (N. de), 1842 : « Mémoires sur des fragments de papyrus écrits en latin... », *Mémoires de l'Institut royal de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 15, p. 399-423.

Waldbaum (J. C.), 1983 : *Metalwork from Sardis : the Finds through 1974*, Cambridge (Mass.).

Wallis (H.), 1910 : *Byzantine Ceramic Art*, Londres (1re éd. 1907).

Walter (C.), 1978 : « Biographical Scenes of the three Hierarchs », *REB*, 36, p. 233-260.

— 1979 : « The *Dextrarum Junctio* of Leptis Magna in Relationship of the Monography of Marriage », *Antiquités africaines*, 14, p. 271-283.

— 1982 : *Art and Ritual in Byzantine Church*, Oxford.

Ward (A.), Cherry (J.), Gere (Ch.), Cartlidge (B.), 1981 : *La bague de l'Antiquité à nos jours*, Fribourg.

Warland (R.), 1986 : *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Rome.

Weale (W. H. J.), 1866 : *Choix d'objets d'art religieux du Moyen Age et de la Renaissance exposés à Malines en septembre 1864*, Bruxelles, 1866.

Webb (A.), 1927 : *The Roman imperial Coinage*, V, 1, Londres.

Weerths (E. Aus'm), 1912 : *Fundgruben der Kunst und Ikonographie in den Elfenbein-Arbeiten des christlichen Altertums und Mittelalters*, éd. Fr. Witte, Bonn.

Weinberger (M.), 1941 : *The George Grey Barnard Collection*, New York.

Weiss (R.), 1966 : *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Paleologue*, Londres.

Weitzmann (K.), 1935 : *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrunderts*, Berlin.

— 1947 : *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton (et rééd. 1970).

— 1948 : *The Joshua Roll, a Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton.

— 1951 : *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton.

— 1960 : « The Survival of mythological Representations in early christian and byzantine Art and their Impact on christian Iconography », *DOP*, 14, p. 45-68.

— 1964 : cf. exp. *Art byzantin*, 1964.

— 1970 : « Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance », dans : *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, p. 1-17.

— 1971 : *Studies in classical and byzantine Manuscript Illumination*, éd. H. L. Kessler, Chicago-Londres.

— 1972 : *Catalogue of the byzantine and early medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, *Ivories and Steatites*, Washington.

— 1972-II : « The Ivories of the so called Grado Chair », *DOP*, 26, p. 45-91.

— 1977 : *Manuscrits grécos-romains et paléochrétiens*, trad. M. Courtois, Paris.

— 1977-II : cf. exp. *Age of Spirituality*, 1977.

— 1978 : *The Icon. Holy Images, eight to fourteenth Century*, New York.

— 1979 : *The Miniatures of the Sacra Parallela*, Princeton.

— 1982 : « The Icons of the Period of the Crusades », dans : *The Icon*, Londres.

Weitzmann (K.) et Kessler (H.), 1986 : *The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B. VI)*, Princeton.

Wentzel (H.), 1941 : « Mittelalterliche Gemmen », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 8, p. 45-98.

— 1954 : « Die vier Kameen in Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrunderts », *Zeitschrit für Kunstwissenschaft*, 8, p. 1-18.

— 1955 : « Die Mittelalterlichen Gemmen in der Stuttgarter Kunstkammer », *MJBK*, 6-3, p. 28-34.

— 1956 : « Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7, p. 239-278.

— 1957 : « Die Mittelalterliche Gemmen der Staatlichen Münzsammlung zu München », *MJBK*, 8, p. 37-56.

— 1959 : « Datierte und datierbare byzantinische

Index sommaire

N.B. : les chiffres seuls renvoient aux pages ; les numéros renvoient aux notices. Lieux de conservation, anciens possesseurs et noms d'usages ont été retenus, mais non l'iconographie ni la plupart des pièces de comparaison mentionnées.

Crédits photographiques

Aix-en-Provence, Musée Granet : n° 366
Amiens, conservation des antiquités et objets d'art de la Somme : n° 236
Arles, Musée lapidaire d'art chrétien Fernand Benoît : n° 7
Auxerre, Musée d'art et d'histoire : n° 285
Martine Beck-Coppola : n° 102 ; 255 ; 371 ; 374 ; 378
Besançon, Musée des beaux-arts : n° 13
Bibliothèque nationale. Paris : n° 4, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 27, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 57, 67, 72, 73, 75, 77, 79, 87, 88, 92, 95, 96, 97, 98, 99, p. 150, fig. 2, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, p. 219, 148, 150, 161, 176, 178, 179, 180, 181, 182, p. 276, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 199, 200, 203, 204, 207, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 232, 234, 235, 238, 245, 251, 252, p. 342 à 344, 257 à 278, 308 à 319 ; p. 419, 326, 327, 329, 330, 332 à 339, 341, 342, 345, 347 à 355, 357, 358, 359, 360 à 363, 379, 385, 391, 393 à 400, p. 219
Caisse nationale des monuments historiques et des sites : n° 26, 229, 230, 231, 233, 254, 284, 340, 365
Cambrai, trésor de la cathédrale : n° 369
Explorer : p. 180, fig. 3
Fonds Gabriel Millet : p. 158, fig. 1 et p. 159, fig. 2
Fonds Molinier : n° 159, 171
Jean-René Gaborit : p. 225 et 226
Photo Gillar : n° 226
Photo Giraudon : p. 224
Béatrice Girault Kurtzemann. Orange : n° 101, 103, 104, 132, 286, 287, 288, 289
Grenoble, Musée dauphinois : n° 74
Istanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlügü : p. 31, fig. 2
Photo André Kumurdjan. La Brède : n° 280
Liège, Musée diocésain : p. 149, fig. 1
Londres, British Museum : p. 46, fig. 1
Lons-Le-Saunier, Musée des beaux-arts : n° 152
Gilbert Mangin. Nancy : n° 133
Meaux, Musée Bossuet : n° 131
Narbonne, Archives municipales : n° 344
New York, Metropolitan Museum of art : p. 116
Paris, Archives nationales : n° 125
Musée des arts décoratifs : n° 85, 281, 390
Bibliothèque Sainte-Geneviève : n° 346
Poitiers, Bibliothèque municipale / J.-M. Photo, La Rochelle : n° 241/B
Corpus des inscriptions médiévales : n° 367
Reims, Musée Saint-Rémi : n° 169
Réunion des musées nationaux. Paris : n° 1, 2, 3, 5, 6, 9, 12, 14, 20, 21, 23, 24, 28, 30, 32, 37, 42, fig. 1, 43, 52, 53, 56, 58, 59 à 66, 68 à 71, 76, 80, 82, 83, 84, 86, 89, 90, 93, 94, 100, 106, 122, 123, 124, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 153 à 158, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 175, 177, 186, 194, 195, 201, 202, 205, 206, 208, 209 à 215, 217, 227, 237 et 237/1, 239, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 253, 279, 290, 291 à 307, p. 412, 321 à 325, 328, 331, 356, 364, 368, 370, 372, 373, 375, 376, 380 à 384, 386 à 389, 392. (Photos D. Arnaudet et M. Beck-Coppola.)
Denis Rigault. Chambéry : n° 174
Rome, Bibliothèque vaticane : P. 371, fig. 2
Rouen, Musée départemental des antiquités de la Seine-Maritime : n° 320
Sens, Bibliothèque municipale : n° 10
Trésor de la cathédrale Saint-Pierre : n° 29, 128, 173, 250
Studio Basset. Caluire : n° 8, 34, 81, 105, 134, 170, 172, 187, 197, 198, 246, 343, 377
Studio Branchu. Saint-Calais : n° 130
Studio Monsallier. Troyes : n° 168
Vienne, Kunsthistorisches Museum : p. 31, fig. 3
Marie-Louise Vollenweider : p. 91, n° 42
Washington, Dumbarton Oaks : p. 399

Coordination éditoriale :
Marie-Claude Bianchini

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en octobre 1992 sur les presses de l'imprimerie Mame à Tours, d'après les maquettes de Pierre-Louis Hardy. Le texte a été composé par l'imprimerie Daupeley-Gouverneur à Nogent-le-Rotrou, et imprimé sur papier Job mat 135 g

La photogravure couleur a été réalisée par Bussière A.G. et la similigravure par Haudressy A.G. à Paris.

Dépôt légal : octobre 1992
ISBN : 2-7118-2606-6
EC 20 2606